中国古代音乐史简明教程

Concise Guide to the History of Chinese Ancient Music

赵维平 著

DVD
附DVD一张

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN
SLAV
上海文艺音像电子出版社
WWW.SLAV.CN

中国古代音乐史简明教程

赵维平 著

上海音乐出版社

图书在版编目（CIP）数据
中国古代音乐史简明教程 / 赵维平著 – 上海：上海音乐出版社，2015.8
ISBN 978-7-5523-0851-8
Ⅰ. 中… Ⅱ. 赵… Ⅲ. 音乐史 – 中国 – 古代 – 教材 Ⅳ. J609.22
中国版本图书馆 CIP 数据核字（2015）第 127155 号

书　　名：中国古代音乐史简明教程
著　　者：赵维平

出 品 人：费维耀
责任编辑：唐　吟
音像编辑：刘丽娟　应书宁（助理编辑）
封面设计：陆震伟
印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团　上海市福建中路 193 号　200001
　　　上海音乐出版社　上海市绍兴路 7 号　200020
网址：www.ewen.co
　　　www.smph.cn
发行：上海音乐出版社
印订：上海天地海设计印刷有限公司
开本：787×1092　1/16　印张：10.75　图、文：172 面
2015 年 8 月第 1 版　2015 年 8 月第 1 次印刷
印数：1 – 2,000 册
ISBN 978-7-5523-0851-8/J · 0767
定价：38.00 元（附 DVD 一张）
读者服务热线：（021）64375066　印装质量热线：（021）64310542
反盗版热线：（021）64734302　（021）64375066-241

前 言

《中国古代音乐史简明教程》是一本以历史发展脉络为线索，以史料为依据，实录性地反映我国音乐历史发展的音乐通史教材。与其他中国音乐通史教材不同的是，本教材以音乐本体发展为主线，按照音乐规律的发展脉络将中国音乐史划分为以下四个阶段展开叙述。

第一阶段　固有音乐积淀时期(远古至汉朝前)

即从远古至周秦时期在中国本土出现的音乐体裁、乐器、乐舞等音乐形态。这一时期的音乐还没有与其他民族展开交流，为原始、独立发展而积淀的中国固有音乐时期。

第二阶段　多元音乐融合时期(汉至唐朝)

汉代以来由张骞、班超的西征开启了丝绸之路，在中国的丝绸贸易输出的同时也引进了中亚、印度、波斯等传来的多方音乐，它们与中国历史上固有的音乐撞击、交融，形成了多元化的音乐融合时期。至唐代达到了国际性的文化高潮。此后，隋唐文化对东亚诸国产生巨大的文化辐射和影响。

第三阶段　民族文化绽放时期(宋朝至明朝、清朝)

入宋，随着市井文化的展开，一改隋唐时期的文化格局。地方经济的快速发展刺激了民族文化的蓬勃发展。戏曲曲艺、说唱艺术等新颖多样的体裁样式犹如雨后春笋，绽放出绚丽多姿的民族之花。这一时期的民族音乐至今对我国的传统文化有着直接

的影响。

第四阶段　世界音乐发展时期(清朝以来)

明末清初随着西方传教士的来华,西方音乐也随之进入中国,传播于教堂、宫廷与民间,揭开了中国近代音乐史的序幕,尤其是后来学堂乐歌运动的出现,标志着我国全面开始接受西方音乐的影响,进入了世界化的音乐时期。

以上四个音乐时期的划分是依据中国音乐本体发展的历史规律而叙述的,以中国音乐史的现象与时代特征为判断依据,真实贴切地反映中国音乐史的断代面貌。从四个历史发展阶段我们能比较准确的拿捏和把握音乐的规律与风格特征。这四个历史阶段的特征也透视出音乐背后的社会发展因缘,解答了音乐艺术史的发展是依附于社会发展的根本规律。期待这一历史视角能对读者带来一些新的启发。

本教材的叙述以及主要观点均建立在大量的音乐历史文献,包括出土文物、传承实物、洞窟壁画、原始乐谱等丰富的史料基础之上,力求客观真实地再现历史面貌。在编写过程中注重前人的历史成果,包括关注 20 世纪下半叶以来我国在考古学、历史分析学、史料批判学等领域取得的进展。同时也纳入了笔者几十年来在中国古代音乐史的研究中提出的许多与前人不同的观点与见解。中国古代音乐史的形成与亚洲诸国关系密切,因此在注重本国史料的同时,对于中国与周边诸国在音乐方面的交流、演变的史实也予以充分的重视。

由于各种原因,中国音乐史,尤其是古代音乐史,其音响没有得到很好的传承,被称为一部“无声”史,对理解音乐本体存在着一定的局限。对此,本教材力图提供较多的图谱实物和部分客观

的音响资料予以补充、解释其相应的历史现象。本教材附有影像光盘。为了帮助学习者准确地理解和把握中国音乐史中的关键内容，每章后附有部分名词解释和简述习题，以供教师课堂教学及学生课后复习。

本教材由中国的固有音乐积淀时期、多元音乐融合时期与民族文化绽放时期三大部分构成，共七章。世界音乐发展时期属于中国近现代音乐部分，这里还未有涉及，待将来机会成熟后予以补充完成。笔者试图通过音乐史实录的形式，从音乐发展脉络着手，贴近历史事实，真实地再现我国音乐历史发展的进程。由于音响资料缺失，历史记载不明等所限，有些内容还待将来作进一步的考证与完善。

赵维平

2014 年 6 月 10 日

目 录

第一阶段　固有音乐积淀时期

（远古至汉朝前）

第一章　远古夏商时期的音乐

（史前—公元前 1046 年）

第一节　概　述

中国是一个文明古国，也是人类文明最早的起源国之一。云南“元谋猿人”的发现，表明我国早在一百七十万年前就已出现人类。陕西“蓝田猿人”和周口店“北京猿人”化石的发现，证明了五六十万年前我们的祖先已经生活在这一片富饶的土地上了。而此后在黄河中下游出现的“仰韶文化”（约公元前 5000 年）、“龙山文化”（约公元前 3000 年）等，都反映出我们的祖先已经以原始部落的形式展开了人类早期的文明生活，由磨制石器、陶器的旧石器时期过渡到了新石器时期的原始部落时期。浙江余姚县河姆渡文化遗址发现的“骨哨”（距今约 7000 年前），以及河南舞阳县贾湖村遗址发现的“骨笛”（距今约 8000 年）等，是目前我国发现的最早的乐器，也标志着古代音乐生活的开始。

公元前 2000 年，我国开始进入了青铜器时期，出现了青铜冶炼铸造技术。无疑，由石器时期过渡到青铜器时期是人类文明史上的一大飞跃。这一时期，随着青铜冶铸技术的发明，相继出现了钟、铙等金属乐器。青铜器时代是我国的奴隶制产生、发展到衰亡的时代。由青铜制作的鼎、钟等是奴隶社会等级制度中的重要礼器，奴隶主贵族为了享受作乐，豢养了大批乐奴和宫廷乐师，阶级的分化与矛盾，客观上也为音乐艺术的发展创造了条件。

第二节 音乐的起源

音乐是怎样起源的，有哪几种产生的可能性呢？这些问题一直是现代人探究的课题。由于人类历史非常久远，又缺乏必要可信的史料记载，因此在推测的基础上产生多种不同的起源说，大致可以归纳为以下几种。

1. 生性本能说

“性”乃人之本也，人生来具有之。随着年龄的增长，人一旦性成熟后就会产生向异性求爱的本能。在求爱的方式中，喜形于色、欢歌曼舞无疑是一种最直接的表现形式。人和动物都具有这一特征。一年四季，历经冬眠后的万物复苏是“春天欢歌”的季节，犹如春天里鸟儿特别会“唱歌”，这是获得配偶的重要手段。我国云南白族中至今还传承着“对歌”的音乐形式，这是在许多古老民族中都存在的一种爱情表白的方式。男女青年们激情对唱、传递爱情，这种形式的内在动力便是性本能的驱使。性与音乐的产生有着直接的关系。

2. 模拟自然说

人类早期过着一种单个的狩猎生活，其生活方式与动物大致相同，不同的是人有大脑会思考。当人为生存需要而获取食物时，除了直接捕捉小型的动物外，模仿动物的叫声和“语言”来迷惑、捕捉它则是更为有效的方法。运用竹、土、陶或金属等制成的简易“乐器”来模拟自然界中的声响、动物的“语言”，也是人类早期生产活动中的一项生存技能。这一技能为音乐的产生带来了可能性。我国民族器乐曲或声乐作品中有许多模拟动物鸣叫、鸟儿歌唱的音响，这与早期的人类活动有着直接的渊源。

3. 信息传递说

原始人类在劳作的过程中为获取某种猎物往往会远离居住

地，一旦部落中有重大事件发生，就需要通过某种工具来告知远方的族人。原始的鼓或某种打击乐器便是当时最有效的"传媒"手段。人类会利用约定的节奏符号或声响来传递简单的信息。劳作者一听到某种鼓乐的声响节奏便能判定"家"里发生了什么事。节奏是音乐的重要元素，因此古人击鼓传信的活动也是音乐产生的一种可能性。

4. 巫术说

早期人类对自然的理解是有限的，当受到了不可抗拒的自然侵害时，总以为有着能够控制人类的巨力。这是一股看不见摸不着的力量，一旦"它"不高兴就会惩罚人类。人们将它视为想象中的神，对这种看不见摸不着的神产生一种敬畏观念，由此形成图腾、祭祀、愉神等宗教活动，以祈求神保佑自己，期待有个美满的结果。早期的宗教活动中，巫者在寻求与"神"的对话中展开了"跳大神"等巫术活动，他(她)们口念咒语，狂癫跳跃，作巫行为中无疑会出现音调与节奏的因素，这种原始作巫行为也成为音乐起源的因素之一。

5. 劳动说

劳动具有非常广泛的涵义，人类的生存伴随着劳动这一行为。早期的人类以狩猎生活为主，而借助于劳动工具来有效地抓捕猎物是人区别于动物的重要特征。在狩猎过程中，人凭借着智慧运用声响、节奏等因素来实现捕猎的目的。原始人在劳动中所发出的呼喊以及动作的经常重复，为音乐的音调和节奏的产生创造了一定的条件。我国新石器时代出土的"磬"就是从劳动工具衍变而来的。因此，劳动可看作是音乐起源的因素之一。

第三节 远古夏商时期的乐舞

远古时期的音乐并不是我们今天所理解的纯音乐，它往往与歌唱、舞蹈等多种因素联系在一起，是一种综合性的艺术形式。内容一般与生产劳动和大自然作斗争相关，也有不少宗教性的祭祀歌舞。

原始人以狩猎为生，在古乐舞中以狩猎为题材的内容占据了较大的比例。《尚书・舜典》中载有“击石附石，百兽率舞”①，描述了远古先民们装扮成各种兽类，在敲击石磬的乐手率领下群起舞动、欢庆狩猎胜利的情景。《吴越春秋》中记载了相传为黄帝时期的一首名叫《弹歌》的民歌：“断竹，续竹，飞土，逐宍（肉）。”这首简短的民歌表达了比较完整的歌词内容。其大意是砍下竹来制成弓，射出泥丸捕捉猎物。歌曲反映了远古先民们以狩猎为主的生活场景。

20世纪70年代，青海省大通县上孙家寨出土了公元前2500年左右的一具彩陶盆，盆内绘有五人一组的乐舞图像，他们手拉着手一字排开节律性地舞蹈。舞者头上都扎有下垂的发髻，身后则装有尾饰，舞姿和谐统一（参见图1－1）②。从这一整齐统一的舞蹈动作来看，其音乐已具有鲜明的节奏性和律动感。舞者们的尾饰显然是模仿动物的尾巴，为早期狩猎生活的写照。这样的歌舞乐的记载在《吕氏春秋・古乐篇》中也有：

> 昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天

---

① 阮元校刻：《十三经注疏》，中华书局影印，1980年，第131页。

② 刘东升、袁荃猷：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社，1988年，第3页。

常》，六曰《达帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》。

图 1-1　大通县上孙家寨出土彩陶盆

图 1-2　殷商时期卜辞中的"舞"字

记载的乐舞为三人表演，他们手执牛尾，边歌边舞。同时演唱着八首歌曲。这些歌曲中包括歌颂氏族祖先、部落图腾和天地自然的内容，也包括祝愿农牧丰收和期望牲畜繁殖兴旺等方面的内容。舞蹈者们相互拿着装饰的尾巴舞蹈，是这一时期歌舞的一大特征。殷商时期卜辞（甲骨文）中的"舞"字是这样演化过来的，见图 1-2[①] 左字的左右两个带尾饰的人，右字的左右两边便是后人拉着前人尾巴的形式，这便是最初的"舞"字。可见，早期人类歌舞与狩猎生活密切相关。舞蹈的出现与人类早期以动物的尾巴作为装饰而翩翩起舞有着直接的联系。

第四节　远古时期的乐器

音乐是一门看不见摸不着的时间艺术，而乐器却是能反映出声音、律制等音乐状况的实物。从几千至上万年前的远古时期开始我国就出现了早期的乐器，它们留下了不同时期的音乐文化足迹。20 世纪以来，随着考古学的深入，古代乐器的不断出土发掘已成为我们了解远古时期人类音乐生活的重要依据。以下就目前已得到考证的这一时期的乐器作一梳理和归纳。

---

① 刘东升、袁荃猷：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社，1988 年，第 5 页。

1. 骨笛和骨哨

图 1－3 河南舞阳县贾湖出土骨笛

这是一种以动物、飞禽等兽骨为材料而制成的笛子，是迄今为止最久远的乐器之一。在浙江省余姚县河姆渡出土的一百多支用禽骨制成的骨笛，其形制长短、粗细不一，管身开有 1、2、3、4 个不等的孔，较多的为两端各开一孔，其中有横吹的也有竖吹的，演奏方式不一[①]。1986 年在河南舞阳县贾湖地区发掘的贾湖晚期的 M334 遗址中，出土两支用鹤的尺骨制成的雌雄骨笛（参见图 1－3）[②]，该笛两端开口，吹口在上，竖执或斜执而吹；出音口在下，管身有七个相同的按孔，制作精美，是目前发现最早的乐器之一，距今约 8000 年。

2. 磬

磬由石块打制而成，又名石磬。山西襄汾陶寺遗址出土的石磬（参见图 1－4）[③]是距今 4000 多年前的遗物，为目前所知最早的石磬。从外形来看这件石磬的制作比较粗糙，接近原始的劳动工具，所不同的是在磬体上部有可供悬挂的洞孔，能敲击出悦耳的乐音。磬的制作工艺发展较为明显，商代晚期出土，河南安阳武官村墓址的一件用大理石制成的磬，形制上仍保留着早期的三角形，但制作却十分精美，磬体上刻有虎纹（参见图 1－5）[④]。上述

① 吴钊：《追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史》，东方出版社，1999 年，第 4－5 页。

② 刘东升、袁荃猷：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社，1988 年，第 7 页。

③ 中国音乐文物大系总编辑部：《中国音乐文物大系・山西卷》，大象出版社，2000 年，第 292 页。

④ 刘东升、袁荃猷：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社，1988 年，第 15 页。

的两枚磬也反映出随着时代的变迁，磬作为乐器也在发生着变化，商代的乐器制造已经开始追求外观之美，这种现象也发生在埙、钟等乐器上。

图 1－4　山西襄汾陶寺遗址出土的石磬

图 1－5　商代晚期出土的磬

3. 鼓

鼓与人类的生活和生产劳动有着密切的关系，一个共鸣箱、两边蒙皮的鼓，简单而富于效果。不同的节奏传递出不同的信息符号为早期人类的生活带来便利。从考古学的发现来看，商周以来我国已出土了不少的鼓。河南安阳出土的双鸟饕餮纹铜鼓、湖南崇洋出土的铜鼓，鼓面张以鳄皮或牛羊皮，均为商代晚期的制品。1980 年在山西襄汾陶寺新石器时代遗址出土了八具公元前 2500 前后的鼍鼓，鼓腔以树干挖制而成，出土时鼓面原蒙的鳄鱼皮已不存，仅见散落在鼓腔内外的扬子鳄骨板，故可知它们上口原本所蒙的是鳄鱼皮。

4. 埙

埙是吹奏乐器，早期出土的埙均为陶制，也称作陶埙。1973 年在浙江省余姚县河姆渡出土的卵形陶埙只有一个吹孔（参见图 1－6）①，距今约 7000 年，这是迄今所知年代最早的埙。埙在

图 1－6　河姆渡出土卵形陶埙

① 刘东升、袁荃猷：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社，1988 年，第 10 页。

历史发展中其外形及按音孔的数量都在发生变化。甘肃玉门火烧沟文化遗址出土的陶埙为新石器时代晚期的遗物，出土的二十几件彩陶制品中有九件陶埙保存完好。它们的外形呈扁平的圆鱼状，一个吹口在顶端，两肩的左右及左下部各有一个按音孔，可发四个乐音(参见图 1－7)①。埙到了商代其形状逐渐稳定，多为平底卵形，制作工艺也明显提高，河南安阳殷墟侯家庄出土的骨制埙，呈橄榄形，埙体刻有兽面纹，制作精美，达到了一定的工艺化程度(参见图 1－8)②。埙体上的出音孔为前三后二，共五孔，能吹出 a^1 到 a^2 八度中的多个音。

图 1－7 玉门火烧沟陶埙

图 1－8 安阳殷墟侯家庄骨制埙

5. 青铜类乐器

从陶石器时期进入青铜器时期是社会历史发展的一次飞跃。我国从夏、商、西周至春秋时期，经历了 1500 多年的青铜器时期，它为音乐世界带来了新的气象。钟、镈、铃、铎、铙、铜鼓等大量铜制乐器的出现，不仅大大丰富了音响色彩，乐器上的音名、调名等铭文也为现代人理解这一时期的音乐提供了重要的依据。

① 刘东升、袁荃猷:《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社，1988 年，第 11 页。

② 刘东升、袁荃猷:《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社，1988 年，第 12 页。

商代以来出现了多种形制的鼓，湖北崇阳商代铜鼓（参见图 1－9），鼓面仿牛羊皮。鼓腔花纹精美，其两端边缘各有三周钉纹，类似蒙皮所用冒钉。而出土于河南安阳，鼓面仿鳄鱼皮花纹的双鸟饕餮铜鼓，亦为商代晚期的遗物。

图 1－9　商代铜鼓

青铜器中有钟、铙、镈、镛等，均为早期青铜所制，也统称为钟类乐器。从出土的商代铙（口朝上）中可见，有单个的铙，也有数件相连而成的编铙。河南安阳大司空村村南 663 号墓出土的三件组编铙、河南安阳殷墟西区 699 号墓出土的三件组编铙以及安阳妇好墓出土的编铙（图 1－10）[①]都说明了商代青铜器的发展状态。夏商时期青铜器的发展，对后来周朝礼仪乐的形成意义重大。

图 1－10　河南安阳殷墟编铙

第五节　宫廷乐师与音乐家

我国从原始社会进入奴隶社会后，由于阶级的分化产生了职业分工，宫廷内出现了专门从事音乐舞蹈的乐人、乐师，他们可以说是我国最初阶段的职业乐人。但是，由于这一时期还没有出现

① 吴钊：《追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史》，东方出版社，1999 年，第 41 页。

真正意义上的文字记载，还处在一个传说时期，因此这些音乐事项大都只能从后来的零星文献记载中获得，主要可以列述如下。

1. 伶 伦

约前26世纪，亦作泠伦。传说中的乐官，黄帝时期的人物。《吕氏春秋·古乐》载：

> 昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴，取竹於嶰溪之谷，以生空窍厚钧者，断两节间，其长三寸九分而吹之，以为黄钟之宫，吹曰舍少。次制十二筒，以之阮隃之下，听凤凰之鸣，以别十二律。其雄鸣为六，雌鸣亦六，以比黄钟之宫，适合；黄钟之宫皆可以生之。故曰：黄钟之宫，律吕之本。黄帝又命伶伦与荣将铸十二钟，以和五音，以施英韶。以仲春之月，乙卯之日，日在奎，始奏之，命之曰咸池。

这段文字说明，黄帝命伶伦作律，伶伦在大夏山的西面，昆仑山之北麓，从山谷中取竹制律。选两竹节中的一段，以3寸9分之竹节作为黄钟律宫音，取音名为“舍少”。并依次制十二笛，在昆仑山脚下听凤凰鸣叫来区别十二律。此后，又奉黄帝之命与荣将，铸造12口钟，用以演奏《咸池》。这就是后来雅乐传承的六乐之一乐舞。伶伦也成为我国最早制律的音乐家。伶伦的伶是我国上古乐官的职称，伦是其名。周代有伶州鸠（均以职务置于名字前面）等，他们往往都是活动在最高统治者左右的人物，有一定的社会地位。后世歌舞或戏曲表演者中称“伶人”，亦称“优伶”，与其关系密切，但其社会地位变得低下。

2. 咸 黑

约前24世纪，传说中的乐官，为帝喾时人。《吕氏春秋·古乐》中记载：

> 帝喾命咸黑作为声，歌九招、六列、六英。有倕作为鼙、鼓、钟、磬、吹苓、管、埙、篪、鼗、椎、锺。帝喾乃令人抃，或鼓

鼙，击钟磬、吹苓、展管篪。因令凤鸟、天翟舞之。帝喾大喜，乃以康帝德。

以上描述了一段咸黑奉帝喾之命作乐歌舞的情景，咸黑创作了《九招》《六列》《六英》等歌舞曲目，届时巧匠倕又制造了鼙、鼓、钟、磬、笙、管、埙、篪等乐器用以作为歌舞的伴奏。然后令人敲鼓击钟、吹苓展管篪，并令凤凰、天鸟随乐舞蹈。帝喾大喜，认为这是用来宣扬天帝的圣德。这一段为帝作乐的佳话也让后人得知咸黑是这一时期的重要的音乐家。

3. 质

约公元前 23 世纪，传为帝尧时期的乐官。《吕氏春秋·古乐》载：

帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋輅置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。瞽叟乃拌五弦之瑟，作以为十五弦之瑟。命之曰大章，以祭上帝。

在尧帝即位之际命大臣质作乐。质便仿效山林溪谷的声音来作歌乐，以麋鹿的皮造鼓来敲击，并击石造乐来模仿天帝玉石之音，用来招引百兽舞蹈。瞽叟则在五弦瑟的基础上改作十五弦瑟来伴奏。这首乐曲被命之为《大章》，以此来祭祀天帝。可见质是尧帝时期的重要乐人。

4. 夔

约公元前 22 世纪，传为舜帝时期的乐官。由于夔对音乐教育有其自身的理解与教授方法，备受后人尊崇，后来的音乐家们常以夔为名，以此为荣。在《尚书·虞书·舜典》载：

帝曰："夔！命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。"夔曰："於！予击石拊石，百兽率舞。"

可见，夔奉舜帝之命担任典乐之官，组织乐舞活动来教育当时的年轻一代（贵族孩子），始至“直而温，宽而栗（庄严），刚而无虐，简而无傲”，达到“诗歌相辉、励志咏义”的教育功效。音乐上声律相合、八音顺协，以致人神合一。夔将这种壮观的乐舞叹为“予击石拊石，百兽率舞。”也是当时原始乐舞的实际写照。由于夔所作的音乐盛名远扬，深深地影响了后来的音乐家。他们往往以夔之名为荣耀，以此说明他们也是音乐大师之意。如三国时期的杜夔、隋朝的苏夔、南宋姜夔等，都是出于对夔的仰慕之情而所为。

5. 师　延

约公元前 11 世纪，殷商末期的宫廷乐师。擅长创作美妙之乐，以至商纣王迷恋此乐而被武王讨伐亡国，成为后人的谈资。《史记》乐书二中记载了卫灵公至晋的濮水（今安徽茨河上游）时，夜半听闻悠扬的鼓琴之声便命乐人师涓记而复奏。后日，晋平公宴请卫灵公，酒酣，命师涓将暗记的音乐当众演奏，当演奏至半时，被坐在旁边的师旷制止，说这是亡国之声，不能演奏。被问及何故时，师旷答道，此乐为师延所作，是纣王所爱的靡靡之音，武王伐纣，师延东走，并投濮水自尽。听此音乐必然亡国，故而阻止此乐。对此，晋平公说道，我所喜好的是其音乐，命其继续演奏。师涓便奏完全曲①。这段历史典故被后人多处引用，说明王者们

---

① 《史记》卷 24，乐书第二载：“而卫灵公之时，将之晋，至於濮水之上舍。夜半时闻鼓琴声，问左右，皆对曰‘不闻’。乃召师涓曰：‘吾闻鼓琴音，问左右，皆不闻。其状似鬼神，为我听而写之。’师涓曰：‘诺。’因端坐援琴，听而写之。明日，曰：‘臣得之矣，然未习也，请宿习之。’灵公曰：‘可。’因复宿。明日，报曰：‘习矣。’即去之晋，见晋平公。平公置酒于施惠之台。酒酣，灵公曰：‘今者来，闻新声，请奏之。’平公曰：‘可。’即令师涓坐师旷旁，援琴鼓之。未终，师旷抚而止之曰：‘此亡国之声也，不可遂。’平公曰：‘何道出？’师旷曰：‘师延所作也。与纣为靡靡之乐，武王伐纣，师延东走，自投濮水之中，故闻此声必于濮水之上，先闻此声者国削。’平公曰：‘寡人所好者音也，愿遂闻之。’师涓鼓而终之。”

冒着亡国之危都不忍心打断美妙的音乐，可见师延的音乐魅力。

思考练习题

一、名词解释

1. 骨　笛

2. 鼓

3. 磬

4. 籥

5. 埙

6. 铜　鼓

7.《弹歌》

8. 伶　伦

9. 师　延

10. 咸　黑

二、简述题

1. 就音乐的起源进行简单论述。

2. 考古发现我国有哪几种远古乐器？请谈谈它们的历史价值。

3. 简述远古时期的乐师与音乐家。

第二章 周秦时期的音乐

（公元前1046年—公元前206年）

第一节 概 述

公元前11世纪中叶，周文王与武王带领生活于渭水流域一带的周人先后征服了殷的几个诸侯国，并最终推翻了商纣王的残暴统治，建立了周王朝，史称西周（前1046—前771年）。从周武王灭商朝建国，到周幽王亡国，共历三百多年，是中华文明的一个全盛时期。周初起在政治上实行严格的等级制度，分封诸侯、营建洛邑、实行宗法统治。建立了明确的等级制度，以天子为中心，诸侯、卿大夫、士为统治阶层，而庶、农、工、商则为被统治阶级。各级奴隶主须按各自的身份地位享受礼乐待遇。同时，在政治上以殷商残暴的统治失败为教训，立法“明德慎罚”，废除暴政。在社会相对稳定的形势下，农业上大力推行井田制，经济得到了快速的发展。文化上的繁荣也十分明显。

西周末年，宫室逐渐腐败，各地领主的苛政暴虐，官吏的剥削贪污则严重加剧了社会矛盾的激化。周幽王荒淫无耻，于公元前771年被杀于骊山脚下。次年周平王东迁到洛邑（今河南洛阳），史称东周。东周包括春秋（前770—前476年）和战国（前475—前221年）两个时期。

春秋战国时期，诸侯林立，邦国兴起，逐渐出现“春秋五霸”、“战国七雄”，呈现战争频发的不稳定局面，奴隶制逐渐向着封建化过渡。各国诸侯的群雄争霸，周天子至高无上的权力遭到崩溃的挑战，周代严格的等级制度已趋向“礼崩乐坏”。“郑卫之音”的兴起，引发雅乐的危机，上层建筑溃败，周天子的绝对地位已名存

实亡。

在音乐文化方面，周代是我国历史上的一大高潮。这一时期出现了最初的音乐机构——大司乐，并形成了较为完善的教育制度。中国雅乐一度达到了一个高峰期，"六代之乐"作为雅乐乐舞的一部分，已构成了成熟、完整的乐（管、弦）、舞、歌的三位一体的艺术形式——雅乐。同时，乐器的大量发明以及乐器分类法——"八音"的出现，标志着音乐上达到了高度成熟的时期。乐器制作与乐律学也获得了极大的发展。"双音钟"以及大量"管、弦"乐器的精良制作业的亮相；十二律律名的确立，并以"三分损益法"及十二律旋相为宫等，形成的一系列乐律理论，为这一时代的音乐发展奠基了深厚的基础。而春秋战国时期的"诸子百家"的涌现，建立了诸家的音乐哲学、音乐美学思想，其中以儒家、道家、墨家为代表的乐论，对后世的音乐美学思想产生了巨大影响。

第二节　宫廷音乐

一、礼乐制度与雅乐

随着春秋末期诸侯各国的纷争，政治、经济也经历了一系列的震荡，奴隶制逐渐向着封建制过渡。西周奴隶制的后期是在全面接受、吸纳殷商时期各种典章制度的基础上，制定了一整套极其严密的封侯制、国家行政的等级制度。不同的阶层享受不同的社会政治待遇，形成了尊卑次序、上下有别的礼仪格局，以达到便于统治的政治目的。礼、乐、刑、政是周朝统治民众的基本政策。其中礼、乐是区分贵贱等级以及和谐人缘关系的重要手段。礼乐的结合能维护贵族阶层的等级次序，加强统合力。其中礼仪含有各种繁文缛节。礼乐制度在周王朝确立后不久便确立了。《史记》周本记载：

成王既绌殷命，袭淮夷，在丰作《周官》，兴正礼乐。制度于是改，而民和睦，颂声兴。

周人灭掉了殷商以后开始振兴礼乐。这里礼与乐置于同一高度，目的是确立上下等级的阶层，和睦君民间的关系，是一种政治制度所需。而在音乐方面，雅乐无疑是这一时期重要的音乐体裁。周朝的雅乐已达到了高度的成熟，它广泛地运用于宫廷的祭祀活动和朝会仪式，体现在宗庙、郊社、射乡、宫廷仪式以及各种军事大典之中。雅乐一词初见于《论语·阳货》：

“恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也，恶利口之覆邦家者”

这里以“紫色与朱色”（即间色与正色）、“郑声与雅乐”（即淫声俗乐与大堂正乐）、“利口与邦家”（即能言善辩之徒只能奉媚君主颠覆邦国）这样的对立排比句，凸显雅乐与郑声的关系，排斥郑卫俗乐，强调雅乐的正统性、合法性，雅乐是宫廷仪式乐的代表。

狭义的雅乐是歌（歌颂皇帝的登歌）、乐（或乐悬，主要是以编钟、编磬的打击乐器为主加上管、弦乐的合奏）、舞（佾舞）三者融为一体的音乐样式。演奏形式为：堂上登歌；堂下乐悬；文武八佾。以下略作解释：

堂上登歌，即在舞台上，在皇帝面前演奏的，以丝竹为主体之乐。歌，即歌颂皇帝之乐，周代的“六代之乐”或称“六代乐舞”，也简称为六乐，指由传说时期的黄帝传承下来的历代史诗性的歌舞。六乐包括黄帝时的《云门大卷》，简称《云门》；唐尧时的《咸池》；虞舜时的《韶》，又名《箫韶》；夏禹时的《大夏》又称《夏籥》；商汤时的《大濩》以及周朝，即当代的《大武》①。这些歌舞主要用于

① 《周礼》春官宗伯下大司乐的项：以乐德教国子，……以舞乐教国子，舞云门大卷、大咸、大磬、大夏、大濩、大武。以六律六同，无声八音，六舞大合乐。

祭祀天地、山川、祖宗，一般规模较大，节奏舒缓、歌舞相间。登歌一词到汉代被明确记载，在宗庙乐中出现《嘉至》《永至》《休成》《永安》等登歌①。

堂下乐悬，指舞台之下。乐悬（有时被记为县，通悬，即悬挂之意），指挂在架子上的金石之器，特指编钟、编磬等乐器，这与周朝盛行“金石之声”相关，同时悬挂乐器往往是身份与权力的象征。《周礼·春官宗伯·小胥》载：“正乐县之位，王宫县，诸侯轩县，卿大夫判县，士特县，辨其声”。这里明确地表明，堂下所用悬架雅乐器带有鲜明的等级制度：王贵为天子，因而享用的乐器是四面悬挂的钟磬乐器，而诸侯轩悬为三面之架。卿大夫判县为两面之架。而士特县为一面之架，与之相对应的是佾舞。

文武八佾，指的是八佾之舞，分文舞与武舞两类。文武舞各自手拿不同的舞器。文武，左手拿籥（三孔笛）；右手持翟（漂亮的雄鸡羽毛）；而武舞则一手拿干（矛），另一手持戚（盾）。八佾是孔子最为推崇的乐舞，“佾”指的是一种乐舞行列，一佾为八人（一列），不同的等级官员享受着不同的乐舞规格，相互不能违反。《春秋左传·隐公五年》云：“天子用八，诸侯用六，大夫四，士二”。严格规定了天子用八佾之舞（一佾为八，八佾为 64 人乐舞）；诸侯用六佾之舞（48 人乐舞）；卿大夫用四佾之舞（32 人乐舞）；士用二佾之舞（16 人乐舞）。这样的等级规范不允许更改越位，而悬架与佾舞是对儒家仪礼的维护与体现，显示出封建王朝的权力象征与体制。周朝在郊庙大典中确定使用的雅乐器，包括柷（zhù）、敔（yǔ）、钟、磬、搏拊、建鼓、鼗（táo）、箫、瑟、琴、籥（yuè）、笙、篪（chí）、埙等，构成了固定的模式。这种雅乐的演奏形式后来被各朝所沿用。尽管有些朝代因战争纷乱难以维持，但是到了唐代以后得到了重建与恢复，规模更加宏大规整，并以不同的登歌形式持续到我国最后的封建王朝——清代，成为宫廷文化的遗产。

---

①　参见《汉书》卷 22，礼乐制第二，中华书局，1962 年，第 1043 页。

二、音乐机构与音乐教育

我国至少在周朝就已经出现了音乐机构。尽管没有明确记载周朝音乐机构的组织结构，但已具备了这一教育体制、乐官名称等。周朝出现的“大司乐”这一机构名称，实际上已经担负起教育贵族子弟的职责，为音乐机构的最高长官。《周礼·春官宗伯下》曰：“大司乐掌成均之法，以治建国之学政，而合国之子弟焉”。这里的“成均”为周代大学之名，是我国最早的教育机构。《礼记》中又载有辟雍、上庠、东序（又称东胶）、瞽宗，共五学，此外还有小学。后世唐高宗曾改国学为成均监。也就是说大司乐是执掌之道，是统领音乐的机构。西周时期已经形成比较完善的教育体制，贵族受到系统的教育，其构成可分成国学与乡学两大部分，具体结构关系如下图所示：

其中国学是设置在王都内的小学与大学；而乡学是设在郊外六乡行政区的地方学校。乡学的内容主要是“乡三物”，乡三物指的是三个方面的内容：

（一）六德：知、仁、忠、义、圣、和

（二）六行：效、友、睦、姻、任、恤

（三）六艺：礼、乐、射、御、书、数

大学的内容以诗、书、礼、乐为重点，小学以书、数为重点。“礼”是大学中最重要的课程。大学中所教的“礼”是贵族生活中所常见的“五礼”：吉礼、凶礼、宾礼、军礼、嘉礼。“五礼”共三十六目，皆邦国之重大典礼，贵族子弟要从政必须习知熟悉。

小学为初等教育，入学年龄与家庭的政治地位相关。王侯太子 8 岁入学；公卿太子、大夫元士 10—13 岁入学；众子与部分平民一般到了 15 岁才能入学。学期为 7 年。内容包括德、行、艺、仪等方面，主要是奴隶主贵族道德行为准则与社会生活知识技能训练。

大学，只有少数符合资格的优秀者才能入学接受大学教育，主要是贵族子弟，部分优秀的平民也可入内，显示了等第关系。学期为 9 年制。实行分科教学，以礼为重，射御次之。诗是乐教的组成部分；书指上古之书，学习前代的政治历史经验。进行定期的考试，主要考察德行与道义，合格者可封官授爵。

周朝十分重视音乐教育，将其视作治理国家的重要手段，是贵族子弟必修之课。礼、乐、射、御、书、数之"六艺"是周朝大学、小学中的主要学习内容，其中"乐"的内容尤为强调。《周礼》载："乐德教国子，中、和、祗、庸、孝、友。以乐语教国子，兴、道、讽、诵、言、语。以乐舞教国子，云门、大卷、大咸、大磬、大夏、大濩、大武。"①可见这里的音乐已非其音乐本身，它与道德、风尚以及颂扬祖先紧密地联系在一起了，实际上提倡音乐是礼乐治国的一种手段。周朝掌管礼制、祭祀、历法由春官大宗伯为长官，在音乐方面的乐官有大司乐、乐师、大师、小师、磬师、钟师、笙师、镈师等，还有大量的乐工。他们分别负责行政、音乐教育、传授乐艺、表演和其他音乐事务。

春秋以来随着诸子百家的兴起，社会形态也开始发生变化，出现了"私学"现象，改变了"官学"一统天下的格局。除贵族之外，民间的乐人、乐师、乐工也逐渐获得接受音乐教育的机会，成为这一时期的社会现象。

---

① 〔清〕阮元校刻，十三经注疏：《周礼春官宗伯下》卷 22，中华书局出版，1980 年，第 787 页。

三、宫廷音乐与民间音乐

周朝的宫廷乐舞非常丰富，如前所述有宫廷雅乐、六代之乐等。除此之外，宫廷乐舞中还须提到的有：房中乐、四夷之乐、散乐、郑卫之音，以下分别予以阐述。

1. 房中乐

是一种燕乐，主要是后妃们在宴会时后宫所用的音乐。房中乐以丝竹乐为主，不用钟、磬之器。因此它并不用于祭祀仪式，而主要用于侍宴活动，具有活跃气氛、愉悦感官的功能。《仪礼·燕礼》："若与四方之宾燕……有《房中之乐》。"郑玄注："弦歌《周南》《召南》之诗，而不用钟磬之节也。谓之房中者，后、夫人之所讽诵，以事其君子。"说明了房中乐俗乐的性格。

2. 四夷之乐

中国古代以黄河流域为中心，将周边的少数民族，即东夷、南蛮、北狄、西戎称之为四夷，主要指秦、楚、吴、越一带的音乐。四夷之乐由宫廷所设的鞮鞻氏掌管，它用于祭祀和燕飨，其中吹奏乐与歌唱是其主要的音乐形式①。

3. 散　乐

周秦时期我国就出现了感官色彩浓郁的散乐。散乐是侏儒、倡优、角觝戏、相扑、体育竞争等综合性的、感官性强的一种乐舞体裁。主要来自地方民间乐舞，被宫廷接纳后往往作为教育"野人"为善之乐，宫廷官员不参与。《周礼·春官·宗伯下》记载道："旄人，掌教舞散乐。舞夷乐。凡四方之以舞仕者属焉。"郑玄对《周礼》中所载的散乐解释道："散乐，野人为乐之善者，若今黄门倡矣，自有舞。"之后唐代的贾公彦对《周礼》注疏曰："散乐，旄人为乐之善者，以其不在官之员内，谓之'散'，古以为野人为乐善者

---

① 《周礼·春官·鞮鞻氏》卷24载："鞮鞻氏掌四夷之乐与其声歌，祭祀则吹而歌之，燕亦如之。"

也。"散乐在我国一直持续存在，并在音乐史中扮演着重要的角色。汉朝以后由西域，特别是印度传来的百戏（一种杂技、幻术）大量涌入中国，由于散乐、百戏两者在性格上相似，周代的散乐被百戏所融合，两者的内容合二为一，并对唐宫廷乐的发展产生了深远的影响。

4. 郑卫之音

春秋战国时期出现在郑国和卫国（现河南新郑、滑县一带）的民间俗乐，是一种活泼而富有生命力的音乐。由于音乐的内容、性格与宫廷雅乐形成鲜明的对比，曾遭到儒家们的极力反对。孔子在《论语·阳货》中说："恶郑声之乱雅乐也"；儒家的代表著作《礼记·乐记》曰："郑卫之音，乱世之音也"。郑卫之音俨然成了雅乐的对立面，为俗乐的代名词。

周代以后宫廷雅乐开始走向衰亡，出现礼崩乐坏的局面。同时，新兴的地主阶层也逐渐唾弃枯燥乏味的宫廷礼仪乐，倾心于来自民间的俗乐，这些清新富有生命力的地方"新乐"在宫廷中成为一股重要的势力，深刻地影响着宫廷高层官员①，逐渐在宫廷中占据了重要的地位。春秋以来雅乐渐显衰败，到了秦朝六代之乐只剩下《大韶》和《大武》文武两部乐舞。民间音乐的兴起成为这一时期的重要特征。周朝建立的民间采风的制度，目的是了解民意，完善和巩固统治阶级的施政措施，但是客观上留下了大量的民间音乐。与《诗经》相同，《楚辞》也反映出春秋时期我国吴、楚、越地区民间音乐的特征。这些曾经都是民间传唱的诗歌，有着固定的格律和音韵，但由于早期缺乏对音乐的记谱习俗，音乐部分没有得到传承。较之音乐，这一时期我国的汉字十分发达，其歌词部分成了文学发展的一种传统并传承至今。这些诗歌的韵律、节奏、结构等仍然是今天理解古代音乐的重要依据。

---

① 〔清〕阮元校刻，十三经注疏：《礼记·乐记》卷38载："吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。敢问古乐之如彼，何也？新乐之如此，何也？"。中华书局出版，1980年，第1538页。

5.《诗 经》

我国最早的一部诗歌总集，共收入自西周初期至春秋中叶约五百年间的诗歌305篇，分风、雅、颂三部分。《诗经》就其性质而言，是歌曲的歌词，与音乐有着直接的关系。《墨子》卷12·公孟载："颂诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百。"意为《诗》三百余篇，均可诵咏、用乐器演奏、歌唱、舞蹈。《史记·孔子世家》又说："三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合韶、武、雅、颂之音。"显然，《诗经》是古代诗歌、乐、舞同为一体的艺术样式。诗经中的"风"主要指的是十五国民间歌曲，包括周南、召南、邶、鄘、卫、王、郑、齐、魏、唐、秦、陈、桧、曹、豳等，共160篇，是《诗经》中最大的一部分。由于流传地域辽阔、宽广，因此形式多样、色彩丰富。《雅》分大雅和小雅，共105篇，主要为贵族、士大夫等所作之乐歌。其中"大雅"一般用于朝会、宴飨之用；而"小雅"却较多的是士大夫个人的抒怀之作。而《颂》主要是祭祀宗庙祖先们的乐舞，共40篇。颂即弘扬、歌颂祖先之美德，目的是颂扬统治阶层的丰功伟绩，维护其政权和利益。

《诗经》中的艺术手法可简单地归纳为"赋、比、兴"，以四言体为主，多采用重叠反复的章法，音乐结构上"分节歌"的形式明显。

6.《楚 辞》

这是战国中晚期产生于南方的楚地，由楚国的诗人吸收南方民歌的精华，融合上古神话传说，创造出的一种新体诗。楚辞在《诗经》的四字一句的格式基础上迈出了一大步，迎来了我国史诗上的第二个春天。楚辞采取三言至八言参差不齐的句式，篇幅和容量可根据需要任意扩充。形式上的活泼多样使楚辞更适宜于抒写复杂的社会生活和表达丰富的思想感情。《楚辞》中的地方语"兮"以及结构词"乱""少歌""倡"都与音乐有着密切的关系。

《楚辞》与《诗经》一样最初都是源于民间歌唱性的地方歌谣，其诗、辞的地方性色彩用词与歌体结构反映出鲜明的音乐特色。楚辞体诗的语言结构中的一个显著的特点，就是多用"兮"等语气

词。用“兮”字组成诗歌的音节，在屈原作品中被大量运用。有用在两句间的前句的末尾，即用在单句上，例如《离骚》：

吾令羲和弭节兮，望崦嵫而勿迫。
路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。
饮余马于咸池兮，总余辔乎扶桑。
折若木以拂日兮，聊逍遥以相羊。
前望舒使先驱兮，后飞廉使奔属。
鸾皇为余先戒兮，雷师告余以未具。

也有用在两句间的第二句的末尾，即用在双句上，例如《涉江》中的“乱”：

鸾鸟凤凰，日以远兮。燕雀乌鹊，巢堂坊兮。
露申辛夷，死林薄兮。腥臊并御，芳不得薄兮。
阴阳易位，时不当兮。怀信侘傺，忽吾将行兮。

还有用在一句的中间，即无论单句、双句，每句中间都用“兮”字。《九歌》的十一篇诗都是这种用法。例如《九歌·国殇》：

操吾戈兮披犀甲，车错毂兮短兵接。
旌蔽日兮敌若云，矢交坠兮士争先。
凌余阵兮躐余行，左骖殪兮右刃伤。
霾两轮兮絷四马，援玉枹兮击鸣鼓。
天时怼兮威灵怒，严杀尽兮弃原野。
出不入兮往不反，平原忽兮路超远。

“兮”字不仅表达了浓郁的楚地语言风格，在音乐的句法上也起着调节节奏的作用。楚辞体诗结构已对《诗经》四言体诗的基本形式有所突破，出现了以六言为基础的五言、七言等句式，句式

时而参差错落。句式的变化使得音乐表现也随之朝前迈出了一大步，而楚辞体的诗句结构体现出其音乐的一般特色。其中楚辞体的固定格式—分节、乱、少歌、倡—为先秦时期的新手法。

楚辞一般都是分节吟唱，各节常以四句为一个单位，形成分节歌的形式。例如《离骚》全篇除最后的一段“乱”辞以外由 92 个节所组成。

“乱”在楚辞中位处终结，具有总结全辞的意义。从结构上来说“乱”是全辞的构造词，表明全曲的高潮。一般来说“乱”的部分语句比较激烈，其长短结构往往与前段也有所不同，句法上的突破也反映出音乐节奏上的变化。

“少歌”，往往是一篇中前半部分的小结，也是中段的小高潮，用于总结前曲的中心内容，曲调具有过渡性的承上启下作用。

“倡”，从全辞的内容来看具有笔锋转意、另辟新章之意。音乐上可推测另起新调，或变换宫调之意。

7.《成相篇》

这是荀子书中的一段篇章（唱词），被称为我国最早的说唱音乐。“相”指的是一根木杵，为劳动或舂米之用。由于人们在干舂米活的过程中边唱边劳作，便将此用作节奏性乐器了。“成相”是一种手持“相”（节奏乐器）而说唱之意。荀子的《成相篇》共记有 56 段歌词，以分节歌形式反复演唱，被认为是后来的快板书及说唱音乐的鼻祖。

第三节　乐器及乐律的发展

周代是我国自远古夏商后第二次出现乐器的时期，据文献记载，我国在这一时期曾出现有 70 多种乐器，而《诗经》中就明确地记录了 29 种乐器，《尔雅》中也专门列述了释乐的条目，涉及的乐器有几十种之多。诸多乐器的产生也带来了最早的乐器分类法——八音。在诸多乐器产生的同时，音乐实践也催生了乐律学

的发展，十二律名、五声音阶、七声音阶以及三分损益法的诞生，标志着这一时期的乐律学迈出了重要一步。

一、八　音

出现于周代，是以制作材料，即以“金、石、土、革、丝、木、匏、竹”等不同材质所制的乐器为依据的一种乐器分类方法，谓之八音。八音的出现，表明周代的乐器在夏商时期乐器的基础上大大地迈出了一步，标志着我国这一时期的乐器已日趋成熟。八类乐器中的主要乐器如下。

1. 金　类

金类主要是以青铜为材料制作的乐器，是我国青铜文化的高度反映。周代常出现的这类乐器中有钟、镈、镛、錞、钲、铎、铙等。而钟，尤其是编钟是这一时期最具代表性的乐器。编钟类乐器常以 8 件一组的形式出现①。春秋后期的编钟亦成套出现却多寡不一。到了战国初期编钟的数量大增，达到了历史的峰期。湖北随县出土的曾侯乙编钟全套 64 件加一个特钟，共有 65 件，规模十分庞大。

2. 石　类

石类是以石为材料制作的乐器，主要指磬。磬如第一章所述在原古及夏商时期就已经出现，是一种十分古老的乐器。磬有单枚的特磬与多枚组合的编磬之分，它是我国古代“钟磬之声”的重要部分。从出土数量上来看，周代的磬从十数枚至二十几枚不等②，而曾侯乙出土的战国初期墓则有 32 枚之多，由此可见从周

---

① 陕西扶风齐家村窑藏出土西周中晚期的柞钟、河南三门峡虢国的虢季钟都为 8 件一组. 参见吴钊《追寻逝去的音乐踪迹》，1999 年，第 45－58 页。

② 陕西周原召陈乙区出土西周编磬为 15 件一套；河南浙川下寺二、十号墓出土均 13 枚磬；洛阳解放路出土的东周墓有编磬 23 枚。

朝至春秋战国时期宫廷礼仪乐的编制逐渐庞大之趋势。

3. 土　类

土类是以陶土为材料烧制而成的乐器。周前主要有陶鼓、陶埙、陶角、陶铃等各类乐器。而周代则以埙、缶等乐器为主。河南新郑出土的东周时期的七音孔埙，无论制作工艺，还是音域的宽度都达到了相当的高度。[①]

4. 革　类

革类是以皮革为材料制作的乐器。多为一个共鸣箱，单面或两面蒙皮制成的鼓。鼓是早期主要的革类乐器。我国古代有多种鼓乐器，如鼗鼓、鼍鼓、应鼓、建鼓、鼖鼓等。鼓由于节奏性强、音量大且能制造气氛，往往被称为八音之首，在春秋战国的许多文献中均有提及。

5. 丝　类

丝类一般认为这类乐器的弦是以蚕丝为材料制作的。当时的弦乐器，在形制上分有柱的和无柱的；在演奏方式上又分弹拨的与擦弦的。有柱的乐器有筝、瑟、筑等。从战国时期出土的古墓文物可知，瑟的柱位（弦数）要比筝和筑都要多，有十数柱至二十多柱不等。无柱的乐器一般指琴，这一时期琴的弦数不一，徽位还未出现。战国初期，曾侯乙墓出土的就有五弦的与十弦的两张不同的琴，反映出这一时期及此前琴的形制还未完全确立的事实。

6. 木　类

木类指用木质为材料制作的乐器。周代特指雅乐器中的柷、敔。柷，形如升斗，上宽下窄，用木槌撞击内壁发出声响（参见图 2-1），击柷为雅乐的开始。敔，是木质的卧虎形乐器，虎背上装有一排锯齿，以竹片刮奏发出声响（参见图 2-2）。奏柷为乐曲的结束。

---

① 参见《中国音乐文物大系·河南卷》，大象出版社，1996 年，第 26 页。

图 2-1　柷　　　图 2-2　敔

7. 匏　类

匏类即以葫芦形为共鸣箱制作的乐器，主要指笙、竽、巢。它往往以匏作斗（即共鸣箱），上面插簧管用来吹奏。笙较之竽而小，古称十三簧为"笙"，十九簧为"巢"，三十六簧为"竽"。它们都是我国传统乐中的多声性乐器。

8. 竹　类

竹类是以竹为材料制成的排管或单管类乐器。这类乐器很多，文献上记载的有箫、管、篴、籥、篪等。现代的箫为单管，而在周代则是排管，或称排箫，有十多管至二十多管不等。单管的有篴（笛的古字）、籥、篪，其中又可分横吹与竖吹的两种。笛为直吹类乐器；而篪为闭管横吹类乐器。由于竹类乐器不易保存，历经两三千年，到今天已很难看到周代时保存良好的笛类乐器的实物。曾侯乙墓出土的两支篪成为了解战国初期竹类乐器的重要史料。

二、曾侯乙墓中的乐器

20 世纪 70 年代，湖北随县一次偶然的扩建厂房的施工时发现了一座古墓，1978 年 5 月历经一个多月的开掘，墓中 15000 多件战国初期的文物出土，其中乐器有 9 种，125 件，为 20 世纪考古学界的重大发现。尤其是编钟、编磬的礼器数量之多和完整性为我们了解两三千年前的春秋、战国时期的历史提供了实物证据。

在曾侯乙墓中的乐器主要有编钟 65 件，其中钮钟有 19 件，分三组悬挂在钟架的最上层横梁上。甬钟（带柄的钟）共有 45

件，分别悬挂于中下两层。另外还有一件镈钟为楚惠王所赠。编钟的音域宽广横跨5个八度，在中心音的3个八度内能奏出完整的半音音阶。最低音为大字组C到小字四组的d^4（参见图2-3）①，由此可见，春秋战国时期我国音乐已经达到了高度的成熟。

曾侯乙墓中另有一套完整的编磬，共有32枚。开棺时出土于中室，与两架编钟构成三面之架，显示出钟磬之乐的"诸侯轩架"之气势。墓室中还出土了十弦琴1件，笙4件、篪2管、25弦瑟12具、不同类型的鼓4面、排箫2件、五弦琴1面等诸多乐器。

图2-3 曾侯乙墓出土的编钟

三、乐律理论的展开

《吕氏春秋·仲夏纪第五·古乐》载：

"昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴，取竹于嶰溪之谷，以生空窍厚钧者，断两节间，其长三寸九分而吹之，以为黄钟之宫，吹曰舍少。次制十二筒，以之阮隃之下，听凤凰之鸣，以别十二律。其雄鸣为六，雌鸣亦六，以比

① 引自吴钊：《追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史》，东方出版社，1999年，第72页。

> 黄钟之宫，适合；黄钟之宫皆可以生之。故曰：黄钟之宫，律吕之本。黄帝又命伶伦与荣将铸十二钟，以和五音，以施英韶。以仲春之月，乙卯之日，日在奎，始奏之，命之曰咸池。"①

这是我国最早记录的有关黄帝"令伶伦作律"的传说，涉及"竹"为材料、"十二律"、五音、律吕、黄钟等有关制笛铸钟的乐律理论问题。随着青铜器的发展，西周礼乐制度的完善，音乐实践不断发展。当时五声、七声音阶逐渐确立，西周时期出土的部分钟的铭文已经出现部分律名，而春秋战国时期的生律法，三分损益法计算方式的出现，以及十二律名的出现标志着乐律理论的成熟期的到来。

四、三分损益法与十二律

三分损益法与十二律是我国古代的一种生律法，这是一种在弦上求得五声音高的计算方法，初载于《管子·地员》一书。

> 凡将起五音凡首，先主一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首，以成宫。三分而益之以一，为百有八，为徵。不无有三分而去其乘，适足以是生商。有三分而复于其所，以是成羽。有三分去其乘，适足以是成角。②

这段文字的大意是，欲求五音，先设一弦长 81 的黄钟为"宫"音，而后在此音基础上增加三分之一（三分益一，108），获其下四度的"徵"音，再就徵音的弦长减去三分之一（三分损一，72），获其上五度的"商"音，再就商音的弦长再增加三分之一（96），得到"羽"音，然后就羽音的弦长再减去三分之一（64），得到上五度的"角"音。就这样在一根震动体的弦上作一增一减的运算，求出

---

① 《四库全书》电子版，武汉大学出版，1997 年。

② 同上注。

宫、商、角、徵、羽的五声的音高来。这是目前我国历史上记载的最初的求律方式。弦长的算式如下：

宫音的弦长	$(1\times3)^4=81$	宫
增加三分之一	$81\times\frac{3}{4}=108$	徵
减去三分之一	$108\times\frac{2}{3}=72$	商
增加三分之一	$72\times\frac{3}{4}=96$	羽
减去三分之一	$96\times\frac{2}{3}=64$	角

以五度相生的方法求出五律音高，这是目前为止文献上获得的最早的求律方式。

《管子》一书记录着春秋时期齐国的政治家管仲及管仲学派的言行事迹，为公元前7世纪前后之作，它记载了五音的名称及相互之间的比例关系。而同时期鲁国的左丘明所撰《国语》中已出现了十二律律名，各律名称依次为：黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟。这十二律律名中奇数的六律又称为“阳律”；偶数的六律则被称作“阴律”，前者为六律，后者为六吕，统称为律吕。《管子》一书中只计算了五音，而《吕氏春秋·音律》篇用三分损益法推算出十二律。具体记载如下：

> 黄钟生林钟，林钟生太簇，太簇生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹钟，夹钟生无射，无射生仲吕。三分所生，益之一分以上生；三分所生，去其一分以下生。黄钟、大吕，太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上；林钟、夷则、南吕、无射、应钟为下。①

① 《四库全书》电子版，武汉大学出版，1997年。

很明显这是在《管子》的三分损益法的基础上继续演算下去，即不断地在下四度上五度的音高关系及弦长比例的推算中求出的十二律的音高。可见，春秋战国时期我国不仅出现了五音音律及求律的方式（《管子》），也出现了十二律律名（《国语》），并以三分损益法的方法求出了十二律名的音高（《吕氏春秋》），出现了完整的音律体系。

第四节　音乐思想及音乐理论

春秋战国是我国历史上"百花齐放，百家争鸣"思想十分活跃的一个时期，士阶层的壮大成熟孕育出许多哲学流派。儒、道、法、墨等诸子百家纷纷登场阐述各自的思想观点。这一时期乐器大量出现，乐律学上的三分损益法、十二律吕、旋相还宫，以及金石之声等音乐实践日显成熟。音乐与人、音乐与社会的关系日趋密切，美学思想的成熟也是这一时期的重要特征，尤其是儒家、道家、墨家的音乐美学观对后人影响深刻。以下对这些流派在音乐方面的见解略作解释。

一、儒　家

代表人物有孔子及其学生孟子、荀子等。儒家强调音乐的社会作用和教化功能。《孝经·广要道》曰："移风易俗、莫善于乐；安上治民，莫善于礼。"《论语·泰伯第八》中则道："兴于诗，立于礼，成于乐。"这里的"乐"是维护社会安定，改善社会风气的一种重要手段。同时，孔子也明确地提出了音乐的审美标准，认为舜时的乐舞《韶》尽美尽善，而周初的《大武》则尽美未尽善①。他反对民间俗乐如郑卫之音，《论语·阳货》曰："恶郑声之乱雅乐也"。

---

① 《论语·八佾》曰："子谓'韶'，尽美矣，又尽善也。谓'武'，尽美矣，未尽善也。"

孔子认为郑卫之音是破坏雅乐的重要因素，复杂多变的郑声令他反感。孔子主张“乐而不淫，哀而不伤”(《论语·八佾》)，强调哀乐要有节制，提倡“中正平和”。孟子主张王与庶民同乐，他说道：“耳之于声也，同听焉。”[①]只有与民同乐才能达到人、政协和，“王天下”。荀子也是儒家的一位重要代表，他总结和发展了儒家的思想。他著有《乐论》篇，强调音乐是求得社会和谐统一的重要手段，音乐能“齐天下”。[②] 另外，在审美标准上，他也反对“郑卫淫声”，认为“郑卫之音，使人之心淫。……君子耳不听淫声”。反对民间俗乐，倡导礼仪雅乐，提出：“贵礼乐而贱邪音……舞《韶》歌《武》，使人之心庄。”[③]

二、道　家

代表人物有老子、庄子。老子是道家的创始人。他最主要的音乐观是反对人为的音乐，认为作乐是多余的，他所作《道德经》曰：“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽”。老子崇尚自然，生活态度消极，提倡“无为而治”“无知无欲”，反对一切欲望，提出音乐的最高境界是“大音希声”[④]。庄子则传承和发展了老子的思想。他追求自然，以自由为美，提出“法天贵真，不拘于俗”(《庄子·渔父》)，认为一种无拘无束的自由是真正的美，反对儒家的繁文缛节，强调回归自然。他提出“人籁”“地籁”与“天籁”[⑤]概念，认为“人籁”是人为创造的音乐，不如“地籁”(众窍之声，为

---

① 十三经注疏:《孟子·告子》(上),《四库全书》电子版,武汉大学出版,1997年。

② “故乐者,天下之大齐也,中和之纪也,人情之所必不可免也。”荀子《乐论》。

③ 见《荀子·乐论》电子版,武汉大学出版,1997年。

④ 《老子·道德经》第四十一章,《四库全书》电子版,武汉大学出版,1997年。

⑤ 《庄子集解·齐物论》《四库全书》电子版,武汉大学出版,1997年。

孔窍之声）；地籁不如“天籁”；天籁是万象之声，是音乐的最高境界，反映了一种神化自然的美学观。

三、墨　家

代表人物墨非，其音乐观点主要反映在《墨子·非乐》篇中。墨子代表庶民百姓及小生产阶层的利益，主张勤俭节约、兼爱非攻。认为音乐是一种浪费，不能解决老百姓的“饥、寒、劳”（三患）之苦。尽管他认同音乐会给人以快乐，却是一种奢侈，它是“上考之不中圣王之事，下度之不中万民之利”（《墨子·非乐上》），即对王道、庶民均无利之物，它不能兴天下，反而增加民众的负担，劳民伤财。墨非否定音乐的社会功效，与儒家观点相驳。

思考练习题

一、名词解释

1. 六代之乐
2. 三分损益法
3. 郑卫之音
4. 成　相
5. 曾侯乙编钟
6. 散　乐
7. 五音十二律
8. 诗　经
9. 楚　辞
10. 八　音

二、简述题

1. 简述周代雅乐的形态及其文化意义。
2. 简述曾侯乙编钟的形态及其艺术成就。
3. 简述八音乐器分类的形成在乐器学上的意义。
4. 简述先秦时期音乐美学的主要流派及其主张。

第二阶段　多元音乐融合时期

（汉朝至唐朝）

第三章　两汉三国时期的音乐

（公元前206年—公元265年）

第一节　概　述

公元前206年汉高祖刘邦灭秦，后经五年的楚汉之争，战胜了项羽，建立了继秦始皇之后又一个强大的封建王朝，国号汉——史称西汉（公元前202—公元8年）。公元25年刘秀推翻现政，重建汉朝，建都洛阳，史称东汉（公元25—220年）。为了征战西域边陲的匈奴，公元前139年，张骞奉汉武帝之命出使大月氏。之后，苏武、班超等分别出使西域攻打匈奴，巩固了汉在西域的统治地位。他们由中原沿着河西走廊、天山北麓行进，翻过葱岭屏障，进入大宛国（今费尔干纳）、康居（今撒马尔罕）、大月氏、大夏等地。这一行进路线后被称作"丝绸之路"。通过连接亚洲、北非和欧洲的这条古道，主要由西亚的波斯及南亚的印度构成的两股文化源源不断地进入中原。从汉朝，经南北朝至隋唐的一千年间，乐器、乐律、乐人、音乐体裁等大量传入，它们与中原固有的音乐文化相融合构筑起一个色彩缤纷、容量巨大的国际化音乐时期。其开端始于汉代，七百多年后逐渐形成隋唐的宫廷多部伎及内教坊、梨园等音乐形式与俗乐机构，形成多元文化的交融，堪称达到了国际化音乐时期的巅峰。这一时期建立的音乐机构汉乐府将地方民间音乐汇聚于宫廷，不仅完成了一个乐府体的音乐形式，其间，中原汉族与西域民族的交流创造出一种崭新的鼓吹乐体裁。与此同时，中国音乐史上一批新的外来乐器：琵琶、箜篌、筚篥、羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、腰鼓等等，加速了中国音乐多元化的进程。同时，琴乐也得到了长足的发展。汉以来出现了琴徽，完

成了琴的七弦十三徽的基本形制，南北朝前后琴在士大夫阶层获得了显著的发展，并确立了琴在中国音乐史中的重要地位。京房对三分损益法在乐律学上的缺陷所作出的最初补证，提出的六十律理论标志着乐律学的发展进入了一个崭新的时期。

第二节 音乐机构——汉乐府

汉乐府主要是一个采集地方民歌，并将其加工、改编，向宫廷输送郊祀乐、房中乐的音乐机构。文献上记载这一音乐机构初建于汉，为武帝（在位前 140—前 87 年）时所建①，但是“乐府”一词早在秦代就已出现。陕西秦始皇陵附近出土的秦代“钮钟”上刻有“乐府”二字，说明秦代就已经出现了乐府这一概念，但是汉前是否已经存在乐府机构以及其具体的活动，历史文献上未曾记载。汉初高祖的宠姬唐山夫人将周朝的《房中乐》改编成《房中祠乐》，其乐大都为汉高祖刘邦所喜爱的楚国之声。孝惠二年（前 196 年），命“乐府令”夏侯宽配备箫、管，并更名为《安世乐》②。汉乐府以李延年为最高长官——协律都尉，主要采集赵、代、秦、楚的民歌，即广泛地采集各地的民歌，由司马相如等数十位文人将其加工、改编，合音律，形成一种乐府体的音乐体裁。其规模曾一度得到扩大，收集并创作了大量的民歌和作品。但是后来随着农

---

① “至武帝定郊祀之礼……乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。”《汉书·礼乐志 2》卷 22，中华书局，1962 年，第 1045 页。

② “又有《房中祠乐》，高祖唐山夫人所作也。周有《房中乐》，至秦名曰《寿人》。凡乐，乐其所生，礼不忘本。高祖乐楚声，故《房中乐》楚声也。孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管，更名曰《安世乐》。”《汉书·礼乐志 2》卷 22，中华书局，1962 年，第 1045 页。

业不振、经济衰败以及疾病流行等原因，汉乐府在宣帝、元帝时期都有减员之势（见《汉书·宣帝纪》第八、《汉书·元帝纪》第九等），直至汉哀帝刘欣，一个不喜好民间音乐的汉帝干脆罢免了乐府①。始于秦代、武帝时得以扩充的乐府，一百多年后就此废止。

第三节　音乐的体裁

一、相和歌

相和歌是汉魏以来各种民间歌曲的总称。最初是一种没有伴奏的清唱形式——徒歌，后逐渐形成众人加入的帮腔，即一人唱，三人和的“但歌”。《晋书》卷23，乐下载：“但歌，四曲，出自汉世。无弦节，作伎最先唱，一人唱，三人和。”但歌经乐府加工整理后便成了由丝竹乐队伴奏，歌唱者自击节奏的相和歌。同上史料曰：“相和，汉旧歌也，丝竹更相和，执节者歌。”汉魏以来相和歌及民间音乐十分流行，人们对它的喜爱程度远远超过宫廷雅乐。《南齐书》卷46曰：“自宋大明以来，声伎所尚，多郑卫淫俗，雅乐正声鲜有好者。惠基解音律，尤好魏三祖曲及《相和歌》，每奏，辄赏悦不能已。”

相和歌的乐队伴奏主要是“丝竹”乐，相和歌是出自汉民族的音乐体裁，其伴奏乐器在宋代郭茂倩《乐府诗集》卷26，《相和歌辞一·相和六引》的条目中引用《古今乐录》载：“凡相和，其器有笙、笛、节歌、琴、瑟、琵琶、筝七种。”其中的“节歌”应为节鼓。关于相和歌的乐调，汉代主要流行的有清调、平调和瑟调三种，三调主要传承于周的房中乐，而汉高祖刘邦喜爱楚乐，楚调成了相和歌的主要乐调，而后由楚调又衍生出侧调，这样就出现了拥有清、平、

---

① 绥和二年（前2年）……，六月，诏曰：“郑声淫而乱乐，圣王所放，其罢乐府。”《汉书》，哀帝纪第十一。

瑟、楚、侧的相和五调。

二、相和大曲

相和大曲是在汉魏相和歌的基础上发展起来的歌、舞、乐综合一体的乐曲结构形式。主要由三个部分组成:艳(引子);曲、解(中段);趋、乱(高潮、尾声)。宋·郭茂倩《乐府诗集》卷 26 载:"……而大曲又有艳,有趋、有乱。……艳在曲之前,趋与乱在曲之后,亦犹吴声西曲前有和,后有送也。"可见"曲"是乐曲的中段,为主要部分,是前附"艳",后入"趋"的音乐结构。从《宋书·乐三》中所载大曲的形式来看,其实际形式多样,有些大曲只有"曲"的段落,如由武帝词的《短歌行·周西》中的曲有六解(段落);文帝词的《燕歌行·秋风》等有七解之曲,也有艳与曲两段体的。如古词《艳歌罗敷行·罗敷》有三解,前有艳曲,后入"趋"。武帝填词的《步出夏门行·碣石》前有艳,后有四解之曲。相和大曲是我国古代最早形成的较为完整的曲式结构。关于乐曲的结构具体举《罗敷》《艳歌罗敷行》①一例说明如下:

古词:《罗敷》《艳歌罗敷行》

艳

一解　日出东南隅,照我秦氏楼。
秦氏有好女,自名为罗敷。
罗敷喜蚕桑,采桑城南隅。
青丝为笼系,桂枝为笼钩。
头上倭堕髻,耳中明月珠。
缃绮为下裙,紫绮为上襦。
行者见罗敷,下担捋髭须。
少年见罗敷,脱帽着帩头。
耕者忘其犁,锄者忘其锄。

① 引自《宋书》卷 21,乐三,中华书局,1974 年,第 617 页。

来归相怒怨，但坐观罗敷。

二解　使君从南来，五马立踟蹰。

使君遣吏往，问是谁家姝？

秦氏有好女，自名为罗敷。

罗敷年几何？

二十尚不足，十五颇有余。

使君谢罗敷，宁可共载不？

罗敷前置词，使君一何愚！

使君自有妇，罗敷自有夫。

三解　东方千余骑，夫婿居上头。

何用识夫婿？白马从骊驹。

青丝系马尾，黄金络马头。

腰中鹿卢剑，可直千万余。

十五府小史，二十朝大夫，

三十侍中郎，四十专城居。

为人洁白皙，鬑鬑颇有须。

盈盈公府步，冉冉府中趋。

坐中数千人，皆言夫婿殊。

趋

可见相和大曲已经具备了引子（艳）、中段（曲、解）乐曲的主要部分和高潮（趋、乱）这样完整的三部体结构。它是后来的清商大曲、唐大曲的最初形态。

三、鼓吹乐

如本章概述中所言，秦汉以来中原汉族逐渐扩大疆域，与西域少数民族发生交汇，尤其是汉代张骞与班超出使西域，引进了大量的外来文化，促进了汉与西域民族间的文化交流。今甘肃、内蒙古、新疆一带，以游牧为主的匈奴、吐谷浑、鲜卑族，喜爱骑在马上吹奏笳、角、笛等乐器，还以鼓、排箫、铙等伴奏，有时还加

歌唱，被称作鼓吹乐。《乐府诗集》卷16，鼓吹曲辞的条目中引用了刘瓛《定军礼》云："鼓吹未知其始也，汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声，非八音也。"这段文字表明，鼓吹乐产生于何时历史上没有明确的记载，但是班壹为秦末汉初之人，大致可以推测这一体裁的出现时间。鼓吹乐器"非八音也"便道出了它们不是汉族固有的乐器，而是外来乐器之意。鼓吹乐是这一时期的一个重要的音乐体裁，有鼓吹、横吹、短箫铙歌等多种形式。

(一) 鼓 吹

1. 鼓 吹

鼓吹是汉代以来以排箫、鼓、笳为主要吹奏、打击乐器的体裁样式，有时还另加歌唱。图 3－1、3－2 为河南邓县南朝鼓角横吹砖画像，其中有笳、角、横吹、鼓等乐器行进演奏的场面。鼓吹也是汉魏时期这一体裁的总称，它包括黄门鼓吹、短箫铙歌与横吹曲，但彼此间用法不同①。

图 3－1　河南邓县南朝　鼓角横吹砖画像②

---

① 《乐府诗集》鼓吹曲辞一载："然则黄门鼓吹、短箫铙歌与横吹曲，得通名鼓吹，但所用异尔。"

② 图 3－1、3－2 引自吴钊《追寻失去的音乐踪迹—图说中国音乐史》，东方出版社，1999 年，第 211 页。

图 3-2　河南邓县南朝　鼓角横吹砖画像

2. 黄门鼓吹

天子宴飨群臣时所奏之乐。《乐府诗集》鼓吹曲辞一中转引崔豹《古今注》曰:"汉乐有黄门鼓吹,天子所以宴乐群臣也。"同时也是用于宴请外来宾客之乐。《后汉书·东夷传》卷 85 载:"建武中,东夷诸国皆来献见……。顺帝永和元年,其王来朝京师,帝作黄门鼓吹、角抵戏以遣之。"可见,顺帝于永和元年(136 年)在宫廷以黄门鼓吹与角抵戏来招待来朝的东夷诸国宾客。

3. 骑　吹

如其文所指,是骑在马上演奏的鼓吹乐。主要是卤簿、仪仗时所用之乐。《乐府诗集》鼓吹曲辞条目中转引《建初录》云其曲目有《务成》《黄爵》《玄云》《远期》,并载:"列于殿庭者名鼓吹,今之从行鼓吹为骑吹",指明了鼓吹与骑吹的区别。《汉书》礼乐志中专设骑吹者三人。近年来,从四川、山东出土的一些汉砖画、石刻中提供了一些有关骑吹的信息。山东肥城孝堂山郭巨室北壁的石刻画是一幅骑吹仪仗乐图。前面由四人马上作乐:前排两人吹箫,后排一人击提鼓,一人吹笳或角。后面还有两驾马车,一辆为四人吹箫中间一个击建鼓的(参见图 3-3、3-4)。[①]

---

① 刘东升、袁荃猷:《中国音乐史图鉴》,人民音乐出版社,1988 年,第 51 页。

图 3-3 骑吹图

图 3-4 骑吹图

(二) 短箫铙歌

短箫铙歌是一种以排箫与铙为主奏乐器的鼓吹乐，一种军乐，为军队凯旋、庆贺之用。《乐府杂录》转引蔡邕《礼乐志》曰："汉乐四品，其四曰短箫铙歌，军乐也。黄帝岐伯所作，以建威扬德、风敌劝士也。"短箫铙歌亦称铙歌，汉时存 22 曲，歌词有《朱鹭》《思悲翁》《艾如张》《上之回》《雍离》《战城南》《巫山高》《上陵》《将进酒》《君马黄》《芳树》《有所思》《雉子班》《圣人出》《上邪》《临高台》《远如期》《石留》《务成》《玄云》《黄爵行》《钓竿》等①。其中有些是用于祭祀帝王的"宗庙食举"，有些至南北朝后就散佚了。

(三) 横 吹

横吹主要是骑在马上由鼓、角或胡角等乐器演奏的一种军乐②，也叫"鼓角横吹曲"，是由西域胡地传入的音乐。《晋书·乐下》载："胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹，有双角，即胡乐也。"同书又有记载，张骞从西域时带来的"摩诃兜勒"一曲，为双角的胡笳所奏的横吹曲，后协律都尉李延年将其胡曲改编为 28 段音乐。相传这是最早的横吹曲。

---

① 参见《晋书·乐下》卷 23。

② 《乐府诗集》鼓吹曲辞一载："汉武帝时，南越七郡，皆给鼓吹是也。有鼓角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也。"

四、民间歌舞与百戏

汉代,民间俗乐得到了广泛地展开,一改周秦以来的宫廷仪式与民间巫舞为主体的乐风,无论是宫廷宴飨之舞还是民间地方歌舞都风行一时。《鼙舞》《拂舞》《公莫舞》《白纻舞》《盘舞》以及由西域传来的百戏等构成了一幅风情浓郁的民间音乐画卷,成为汉魏民间艺术的显著特点。

(一) 民间歌舞

1. 鼙 舞

鼙舞也被记为“鞞舞”,是一种源自于民间,后传入宫廷的歌舞,该乐舞起源于何时无从考证,至汉朝用于宫廷宴飨。东汉的文学家傅毅、张衡等都作有鼙舞赋,魏曹植亦作有《鞞舞歌序》(见《晋书·乐下》),后多有鼙舞赋等文学形式。鼙舞是一种手持鼙鼓边歌边舞的歌舞乐。到了梁朝由鼙舞变为《鼙扇舞》。

2. 拂 舞

《晋书·乐下》载:“拂舞,出自江左。旧云吴舞,检其歌,非吴辞也。”这里的江左指长江下游地区的南岸,过去称作吴地之舞,但是其歌词却已变换,非吴地之辞了。拂舞作为地方俗舞,与《公莫》《巴渝》《槃舞》《鞞舞》《铎舞》《白纻》等都曾陈于殿庭。而汉、魏以后,则以鞞、铎、巾、拂四舞,用之宴飨。宋武帝大明年间,多以鞞、拂交合而舞,以钟磬伴奏,用于郊庙、朝会①。

3. 公莫舞

公莫舞相传是项庄剑舞,项伯为了保护汉高祖不使其受害,以长袖隔开,并对项庄说“公莫”!为莫害汉王之意,传其舞为“公莫舞”。至晋改称“巾舞”,即以巾代袖之意(见《晋书·乐下》)。西安白家口出土的西汉乐舞俑中可见长袖舞动、婀娜多姿之身形

---

① 参见郭茂倩《乐府诗集》卷53,舞曲歌辞二的条目。

（见图 3－5）①。

图 3－5 西安白家口出土西汉舞俑

4. 白纻舞

《晋书·乐下》载："案舞辞有巾袍之言。纻本吴地所出，宜是吴舞也。"白纻舞被认为是出自吴地，以白纻或巾袍为舞衣的一种乐舞。《宋书·乐四》中的白纻舞诗词曰：

高举两手白鹄翔。轻躯徐起何洋洋。
凝停善睐容仪光。宛若龙转乍低昂。
随世而变诚无方。如推若引留且行。
宋世方昌乐未央。舞以尽神安可忘。
爱之遗谁赠佳人。质如轻云色如银。
袍以光躯巾拂尘。制以为袍余作巾。
四坐欢乐胡可陈。清歌徐舞降祇神。

可见是一种婀娜多姿、轻歌曼舞，十分优雅动人的乐舞。

5. 槃 舞

槃舞为汉代的杂舞，至晋加之以杯，称之为"杯槃舞"。到南

---

① 刘东升、袁荃猷：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社，1988 年，第 39 页。

朝的宋改为宋世宁、齐代昌舞。张衡的《舞赋》载："历七槃而纵蹑。"王粲《七释》云："七槃陈于广庭。"是将 7 个杯盘置于广庭之中，一人或数人围着七碟盘纵蹑跳跃，击鼓而舞。这一场景在山东临沂南出土的东汉末年歌舞宴饮石刻画像中有生动表现。图 3－6①的左下方就有 7 个杯盘及舞者的身影，十数人的大型吹打乐队在建鼓的领奏下场面十分欢快热烈。

图 3－6　山东临沂南汉墓出土歌舞宴饮石刻画像

(二) 百　戏

百戏初出于汉代，西汉张衡的《西京赋》对百戏的表演形态描述道："……乌获扛鼎，都卢寻橦。冲狭燕濯，胸突铦锋。跳丸剑之微霍，走索上而相逢。"可见"扛鼎、寻橦、冲狭、跳丸、走索"之类的耍弄、杂技等是百戏的主要内容。此后百戏逐渐融化了中国周以来的散乐（由于性格上接近）内容，百戏的称谓直至隋代。《通典》乐六，卷 146，"散乐"之条道："散乐于隋前谓之百戏。"也就是说百戏到了隋唐便改称为散乐了。从内容上来说汉代的百戏来自西域，汉安帝（107—125 在位）时的天竺幻术献技使百戏变得尤为盛行。同上书"散乐"的条载：

① 吴钊：《追寻失去的音乐踪迹—图说中国音乐史》，东方出版社，1999 年，第 111 页。

大抵散乐杂戏多幻术，皆出西域，始于善幻人至中国。汉安帝时，天竺献伎，能自断手足，刳剔肠胃，自是历代有之。

从一些出土的石刻、画像来看，汉代百戏内容十分丰富，表演时都伴有音乐(参见图 3 - 7①，该图为东汉晚期)。济宁城南出土，鱼台县文物保管所藏“人物、乐舞、升鼎画像”。图上层为跽坐人物，似为观者；其下边为升鼎工事。左侧为乐舞百戏；中间右竖建鼓，鸟首羽葆飘扬；下方有舞蹈和乐器，二人骑兽击鼓。其左有倒立、舞剑；其右一人弄丸，还有：倒立、舞剑、弄丸等技艺表演。场面十分热闹，一派生机勃勃的景象。

图 3 - 7 百戏图

① 《中国画像石全集》，山东美术出版社、河南美术出版社，2000 年，第 15 页。

第四节　乐器与乐律理论

一、乐器与乐曲

张骞的西征开启了“丝绸之路”，西域民族与我国汉族进入了一个互相交融时期，除我国西域的羌笛、胡笳、角等外，由波斯、印度传来的乐器，尤其是琵琶、箜篌、羯鼓等的传入，对我国后来的音乐发展产生了巨大影响。以下对这些乐器略作介绍。

1. 琵　琶

琵琶，是一种外来乐器，约后汉传入中国。古文献上有“枇杷”“批把”等不同的名字记载，后汉刘熙的《释名·释乐器》卷7载：“枇杷本出于胡中，马上所鼓也。推手前曰枇，引手却曰杷，像其鼓时因以为名也。”说明琵琶是一种来自于胡中（西域）的外来乐器，乐器名来自其演奏手法。该乐器最早出现于古波斯，后传入印度，形成不同的乐器形态。犍陀罗浮雕中出现的横抱四弦弹拨乐器巴尔巴特琴（Barbat）是其早期的形态。我国龟兹石窟，现库车克孜尔千佛洞第八窟中伎乐飞天（参见图3-8）[1]约3世纪中叶的壁画像，是目前我国较早的琵琶记载。历史上在我国境内出现的琵琶种类有四弦曲项琵琶（参见图3-9）、五弦直项琵琶和阮咸（参见图3-10）三类。其中阮咸是

图3-8　克孜尔石窟直项五弦琵琶

① 《中国美术全集》绘画篇16，文物出版社，1989年，第13页。

由玄鼗至秦汉子，秦琵琶演变而来[1]。日本正仓院藏有该三种琵琶乐器的实物，它们都出自于8世纪玄宗朝前，为珍贵的唐传琵琶。

图3-9 奈良正仓院藏四弦曲项琵琶

图3-10 奈良正仓院藏螺钿紫檀阮咸

2. 箜 篌

箜篌是一件由波斯传来的乐器，我国文献上有空侯、坎侯、坎刊等不同的文字记载。该乐器传入中国的历史非常悠久。1996年与2002年分别在我国的新疆且末与鄯善地区出土了春秋战国及西周时期的竖箜篌[2]。也就是说公元前10世纪箜篌已经活跃在新疆地区，而至少在汉朝箜篌通过河西走廊进入了中原。司马迁《史记》卷12载：

> 既灭南越，……于是塞南越，祷祠泰一、后土，始用乐舞，益召歌儿，作二十五弦及箜篌瑟自此起。

该内容在同书的卷28再次出现。传入中原的箜篌分两类：卧箜篌与竖箜篌。卧箜篌形状似筝瑟，带有固定的柱，为七弦，演奏时用拨子弹奏。吉林辑安出土的高句丽古墓壁画（约四五世纪）中的

---

① 参见赵维平"丝绸之路上的琵琶乐器史"，《中国音乐学》，2003年第四期。

② 贺志凌："新疆出土箜篌的形制渊源探究"，《中国音乐学》，2006年第一期。

卧箜篌图比较清晰地反映出该乐器的形制(参见图 3-11)[1]。箜篌的另一种形制为竖箜篌,三角式的框架形居多,这种箜篌传到印度后又形成了凤首弓形的箜篌,被称作凤首箜篌。《通典·乐四》载:

> "竖箜篌,胡乐也。汉灵帝好之。体曲而长,二十二弦,竖抱于怀中,用两手齐奏,俗谓之擘箜篌。凤首箜篌,颈有轸。"

图 3-11　卧箜篌图

上述几种箜篌,汉代以来尤其从南北朝至隋唐在我国胡乐、俗乐中十分活跃,宋代以后渐渐消退,尤其是卧箜篌、五弦琵琶已匿迹于中国的历史舞台。

图 3-12　左下竖箜篌,唐苏思勖墓壁画

图 3-13　凤首箜篌,榆林 15 窟

---

① 刘东升、袁荃猷:《中国音乐史图鉴》,人民音乐出版社,1988 年,第 65 页。

3. 笳、角

笳、角来自于我国西北边陲地区，主要用于鼓吹乐。由于这一地区主要是胡人活跃之地，文献中多记载为胡笳、胡角。《后汉书》卷84载：

> 胡笳动兮边马鸣，孤雁归兮声嘤嘤。乐人兴兮弹琴筝，音相和兮悲且清。

《宋书·乐一》转引杜挚《笳赋》云："李伯阳入西戎所造。"

汉代没有明确记载笳的形制，从唐宋的文献中可知笳以芦叶为哨，形似筚篥，为无孔吹管乐器，文学作品中多有涉及。角，最早出自于游牧民族，以牛角而制。汉魏时期较多地运用于横吹曲中，《晋书·乐下》载："胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹，有双角，即胡乐也。"

4. 琴

汉朝以来琴的形制、乐曲以及表演形式等都有了很大的发展。尤其是汉魏时期逐渐确立了七弦以及徽位的琴制。汉马王堆三号墓出土的琴还没有徽位，但已具七弦。汉刘安的《淮南子·修务训》曰：

> ……然而搏琴抚弦，参弹复徽，攫援摽拂，手若蔑蒙，不失一弦。

这里不仅提到了琴"攫、援、摽、拂"的演奏手法，且"参弹复徽"已经涉及到了琴徽。而魏晋时期嵇康的《琴赋》提到"弦长故徽鸣""徽以中山之玉"等语句，可以推测魏晋时期琴徽已经被实际应用了，这标志着琴的形制走向成熟并一直延续至今。琴的发展与中国士大夫阶层有着密切联系，汉魏时期的司马相如、蔡邕、蔡琰、阮籍、嵇康等都是著名琴家。同时，其发展也带来了琴曲的流传，在

这一时期，《广陵散》是一首著名的琴曲，并得到后世的广泛流传。

琴曲《广陵散》，又名《广陵止息》，乐谱收编于明代朱权所编《神奇秘谱》，但该曲初见于汉代相和大曲中的“但曲”，魏国人应璩（190—252）的《与刘孔才书》中所载“听广陵之清散”，晋傅玄的《琴赋》中所载“马融谭思于《止息》”等，足见《广陵散》一曲至少在汉魏时期已流传于世。此后该曲在文献中也常被提及，流传甚广。《神奇秘谱》中记载的《广陵散》是一首多段体的大曲结构，主要有以下几部分构成：

开指（1段）、小序（3段）、大序（5段）、正声（18段）、乱声（10段）、后序（8段）。这是一首由六个部分组成，共计45段的大型乐曲，每段都有明确的标题。总体上仍保持着序、正声、乱声的相和大曲的结构原则。《广陵散》是由“正声”和“乱声”两个基本主题发展而成的器乐大曲，乐曲运用了“慢商调”的定弦，低音弦上常出现犹如沉寂低吟的鼓声，音调激昂亢奋、悲凉怨愤。

［谱例3－1（《广陵散》）］：

广 陵 散

管平湖打谱

王 迪记谱

二、乐律学的发展——京房及其六十律

汉代以来，随着音乐实践的进一步展开，乐律学的发展出现了新的进程。清、平、瑟三调在相和歌中常以调名被明确运用；西汉京房发现了三分损益法旋宫后回不到黄钟本律，产生转调上的缺陷。由此创制六十律理论，使中国的乐律学发展迈出了新的一步。

京房（前77—前37）为西汉元帝时期人，姓李，字君明，东郡顿丘人（今河南清丰地区）。易学家，受《易》于焦延寿。著有《易传》，创立了“京氏易学”。汉元帝时以孝廉为郎中，后出任魏郡太守。京房也是西汉著名的乐律学家，他在律学上的贡献主要是创制了六十律理论，目的是为了解决由三分损益法所存旋相不能还宫的缺陷。

京房六十律的计算方法：由于按《管子》的三分损益法计算，最后一个仲吕回不到黄钟本律，要比黄钟高出24音分差，被后人称作古代音分差。为此京房采取继续升律的方法以缩小其差距。当升至第54律“色育”律时已经非常接近黄钟本律，为了凑满一个整数将其升至60律。京房是第一个发现三分损益法的缺陷并提出解决方法的人，由此也开启了由三分损益法至十二平均律所展开的长达一千六百多年的律学讨论，他对后来南朝钱乐之的三百六十律、南宋蔡元定的十八律等都产生过一定的影响。

京房在乐律学上的另一个贡献是他最早指出以管定律的缺陷，创制了一个十三弦的“准”来定律。我国古代有两种定律的方法，一种是在管上定律，另一种是在弦上定律。京房发现律数只适应于弦而不适应于管内震动的气柱数，因此他明确提出“竹声不可以度调”，并创制一个“准”来定律，《后汉书》律历上载：“准之状如瑟，长丈而十三弦，隐间九尺，以应黄钟之律九寸；中央一弦，下有画分寸，以为六十律清浊之节。”十三弦“准”的出现也为后世律学研究开创了一个新天地。

思考练习题

一、名词解释

1. 汉乐府
2. 相和歌
3. 相和大曲
4. 百　戏
5. 鼓吹乐
6. 琵　琶
7. 箜　篌
8. 琴
9. 《广陵散》
10. 相和调
11. 京房六十律

二、简述题

1. 简述两汉、三国时期的乐器概况。
2. 概述汉代的乐舞。
3. 简述汉乐府的形成、音乐活动及在音乐史上的意义。
4. 简述散乐与百戏的形态及其关系。

第四章　两晋南北朝时期的音乐

（265年—589年）

第一节　概　述

从两汉至三国两晋南北朝，是我国历史上一个大动荡的时期。这一时期战争连年，政权更迭频繁。但是相对于北方中原地区的分裂、割据，南方长江流域以南的东吴、东晋、宋、齐、梁、陈相继建都于我国长江以南的建康（今南京），史称六朝。3世纪至6世纪的三百余年间我国南方经济发展一度出现繁盛景象，经济上的繁荣也是孕育出这一时期新文化产生的重要因素。

这一时期在文化思想方面突破儒家一统天下的格局，玄学、佛学大兴，文化艺术获得了急剧的发展。书画领域出现了曹不兴、顾恺之、陆探微、张僧繇、卫协、曹仲达、钟繇、王羲之、王献之等著名大家，除一些优秀作品如《女史箴图》《洛神赋图》等，顾恺之的《论画》、王微的《叙画》等艺术理论专著也对后世的创作产生了深远影响。以诗歌和骈文为主要形式的文学创作在这一时期也迎来了一轮前所未有的高潮。文化素养成了门第的标志和点缀，审美标准偏重于辞藻华美、声律和谐、隶事精当，追求形式与技巧。文学作品的数量远远超越前代。

在音乐上，“清商乐”是这一时期兴起并占据主导地位的体裁样式。晋室南迁之后，出现了旧相和歌与南方民歌“吴声”“西曲”相结合的清商乐，音乐风格变得纤柔绮丽，增加了清新自然之美。文化上的繁盛、士大夫阶层的活跃为古琴艺术的发展注入了新的生命。“竹林七贤”中嵇康、阮籍等都是著名的琴家。嵇康作有琴曲《长清》《短清》《长侧》《短侧》四首，音乐理论著作《琴赋》以及音

乐美学论著《声无哀乐论》,阮籍所作的《酒狂》以及以琴誉世的戴逵、戴颙父子等的音乐活动都为后来的琴乐发展奠定了基础。值得注意的是,这一时期出现的我国迄今发现最早的琴乐谱《碣石调·幽兰》标志着古琴艺术开始走向成熟,可谓其发展史上的一个里程碑。另外,这一时期尤为重要的现象是汉朝开拓的丝绸之路到了两晋南北朝出现了全新的艺术气象,大量的胡乐人来朝,不论是民间还是宫廷已经完成了从接受胡乐至喜爱胡乐,乃至风靡胡乐的过程。从汉至南北朝的几百年间,胡乐器已经全面进入中原,部分乐器开始汉化。龟兹、疏勒、安国、康国、天竺、高丽、西凉乐等以各自独特的风韵、缤纷绚丽的色彩吸引众多文人墨客,预示着隋唐文化盛世的到来。这些强势的外来文化是以佛教为载体而传入的。佛教崇尚视觉艺术、追求偶像崇拜,从西域东渐的路途中他们开山凿窟、兴修寺庙,留下了大量的珍贵文化遗迹。龟兹千佛洞、高昌石窟、敦煌、云冈、麦积山、炳灵寺、龙门等大量佛教名胜大都先后建于这一时期。婀娜多姿的壁画、异彩纷呈的浮雕、形象生动的故事等在宣扬佛教的同时也给后人留下了数量可观的珍贵音乐艺术,是一笔丰厚的文化财富。

第二节　民间音乐

1. 清商乐

在大唐宫廷十部乐中只有两部是出自于汉族本土的音乐,其中第一部“燕乐”是唐代张文收所作,当时真正代表“华夏之音”的俗乐便来自于民间的清商乐。清商一词可以追溯到春秋战国时期[①],历史非常悠久,作为音乐体裁是在魏晋时期才逐渐确立的。《魏书》乐五载:“初,高祖(北魏孝文帝)讨淮、汉,世宗定寿春,收

---

① 《韩非子·十过》载:“平公问师旷曰:‘此所谓何声也?’师旷曰:‘此所谓清商也。’”

其声役。江左所传中原旧曲,《明君》《圣主》《公莫》《白鸠》之属,及江南吴歌、荆楚四声,总谓《清商》。至于殿庭飨宴兼奏之。”

可见清商乐是中原旧曲,即相和旧曲与江南吴歌、荆楚四声融合而成的音乐。清商曲中的相和旧曲有着深厚的历史渊源,被称作华夏正声的传统之乐。在《乐府诗集》中称:“清乐者,九代之遗声。”这里的九代指的是周、秦、汉、魏、晋、宋、齐、梁、陈之历代。《通典》乐六中清乐的条目曰:“清乐者,其始即清商三调是也,并汉氏以来旧曲。”也就是说初期的清商乐调沿用了旧相和歌的清、平、瑟三调。清商乐的内容主要包括吴声歌与西曲歌两个部分。

2. 吴声歌

吴声歌为古代江南一带的民歌。《晋书》乐下记载:“吴歌杂曲并出江南,东晋以来,稍有增广。”接着还列举了吴声歌的一些曲目,如《子夜歌》《凤将雏歌》《前溪歌》《阿子》及《欢闻歌》《团扇歌》,又道:“凡此诸曲,始皆徒歌,即而被之管弦。又有因丝竹金石,造歌以被之,魏世三调歌辞之类是也。”这说明了其与旧相和歌的渊源关系。吴声歌所用的乐器,据《古今乐录》载:“吴声歌旧器有篪、箜篌、琵琶,今有笙、筝。”[①]从《乐府诗集》上记载的吴声歌的歌词来看,绝大部分是五言绝句的分节歌形式,用词精粹、细腻,风格委婉抒情,以爱情题材见多。

3. 西曲歌

西曲歌主要出自荆、郢、樊、邓之间,即今天的湖北、河南一带。据《古今乐录》记载西曲歌有《石城乐》《乌夜啼》《莫愁乐》《估客乐》等三十四曲,其次还附有舞曲与倚歌的形式。西曲歌的歌词大部分是五言、七言,有时还有四言,形式上比吴声歌丰富。《古今乐录》所载的倚歌的形式主要是五言与七言,伴奏乐器主要是铃与吹管乐,无弦乐。倚歌是一种伴以鼓吹而无弦乐伴奏的歌

---

① 转引郭茂倩《乐府诗集》清商曲辞一。

曲①。《乐府诗集·清商曲辞六·青阳度》解题引《古今乐录》:"凡倚歌悉用铃鼓,无弦有吹。"《清商曲辞·西曲歌》中的《青阳度》《女儿子》《来罗》《夜黄》等篇均为倚歌。

第三节 西域音乐的东流

张骞的西征,开通了丝绸之路,经过东汉、三国、两晋数百年的东传,胡乐已完全深入于我国中原地区,大致在5世纪末至6世纪上半叶的半个多世纪里,胡乐从民间至宫廷已全面影响着中原民族的音乐生活。《通典》卷142载:"自宣武(499—515年在位)以后,始爱胡声。洎于迁都。屈茨,琵琶,五弦,箜篌……胡舞铿锵镗鎝,洪心骇耳。"《旧唐书》音乐志亦云:"琵琶,五弦,及歌舞伎,自文襄(548年)以来皆新爱好。自河清(562—565年在位)以后传习尤盛。"可见北齐、北周的宫廷已十分盛行胡乐了。从北魏以来胡乐器已大规模地进入中国,其中除早期的琵琶、箜篌外,五弦琵琶、凤首箜篌、筚篥、羯鼓、答腊鼓、鸡娄鼓、都昙鼓、毛员鼓、拍鼓、铜鼓等胡乐器基本在南北朝时期已展现于中国的舞台。而到了隋唐之时,已没有新的胡乐器传入中原了。以龟兹乐为首,天竺乐、疏勒乐、安国乐、康国乐、高昌乐等之后唐代十部伎中的西域伎已经在我国的版图中完全形成。值得注意的是这一时期大量胡乐人的来朝,对后来中国宫廷俗乐的发展起着积极的作用,意义深远。其中琵琶乐人尤为瞩目,他们按国度或家族群体的形式进入中国。如曹国的曹氏家族有曹婆罗门(祖父)、曹僧奴(父)、曹妙达(子)、曹昭仪(女儿);安国的安马驹、安未弱;何国的何海、何洪珍;龟兹国的白明达、白智通、苏祗婆等等。其中白明达深受宫廷器重,作有大量的宫廷乐作品。而由苏祗婆传来的西域乐理、五旦七调等都对中国后来的音乐发展产生了深远影响。

---

① 同上注,清商曲辞六:"凡倚歌悉用铃鼓,无弦有吹"。

两晋、南北朝是中国历史上摄取胡乐最为旺盛的一个时期，为之后隋唐民族文化的高度融合、即所谓大一统局面的形成打下了坚实的根基。

第四节 古琴音乐

如本章的概述中所述南朝文人荟萃，士大夫阶层的活跃大大推动了古琴艺术的发展。至汉以后，尤其是从南朝的一些砖画像来看，琴的七弦十三徽形制得到了确立并源远流长，传承至今。古琴这一乐器主要流传于文人士大夫阶层，汉代的文学家司马相如、蔡邕、蔡琰等都精通音律，善弹古琴。三国魏晋时期的"竹林七贤"中，嵇康、阮籍都是著名的琴家。嵇康（223—263）的一曲《广陵散》成为了他生命的绝唱，流芳百世并被收编于明代朱权所集《神奇秘谱》之中。相传阮籍（210—263）所弹《酒狂》是一曲很有特色的乐曲。音乐的主题包含大跳及短长型节奏，表现出步履蹒跚、借酒佯狂的神态，姚丙炎巧妙地以三拍子的节奏打谱，更为其增添了不稳定的气氛（参见谱例 4－1）。

［谱例 4－1］：

酒　狂

［明］神奇秘谱
姚丙炎打谱
许　健记谱

这里值得一提的是，我国古琴艺术史上出现了最早的乐

谱——《碣石调·幽兰》，它是以文字描述左右手演奏过程的一种乐谱（见谱例 4-2）。这份唐人的抄本，由日本京都神光院的僧人发现，现藏于日本东京国立博物馆。该乐谱的序中写道：

> 丘公字明，会稽人也，梁末隐于九嶷山。妙绝楚调，于《幽兰》一曲尤特精绝。

这里的“丘公字明”指的便是梁代的丘明（493—590），乐谱即为丘明所传之谱。乐曲在一个基本音调的主题下展开，发展成四个段落。全曲以纯律“正调”定弦，散音的七根弦以纯律五声音阶形式，在实音与泛音上都能奏出音高相一致的旋律。也就是说，至少在 6 世纪以前，我国已经在古琴上实际运用了纯律。古琴上的十三个徽位不是以“三分损益法”推算而成，而是由纯律性质的泛音原理排列出来的，因此，至少在 6 世纪，我国已经同时并存“三分损益”律与纯律的两种律调体系了。

［谱例 4-2］：《碣石调·幽兰》

碣石調幽蘭序一名倚蘭
丘公字明會稽人也梁末隱於九疑山妙絕楚調於幽
蘭一曲尤特精絕以其聲微而志遠而不堪授人以陳
禎明三年授宜都王叔明隨開皇十年於丹陽縣卒
年九十七無子傳之其聲遂簡耳
幽蘭第五
耶卧中指十上半寸許案商食指中指雙牽宮商中
指急下與構俱下十三下一寸許住末商起食指散緩半
扶宮商食指挑商又半扶宮商縱容下無名於十三外一
寸許案商角即作兩半扶挾挑聲一句　緩緩起

第五节 乐律学的发展

汉代以来在乐律学上逐渐明确了两个问题，其一，以"三分损益法"求十二律不能准确地回到黄钟本律；其二，"三分损益法"难以达到以管定律的准确性。对此，京房提出了六十律与十三弦准的理论，不过上述问题并没有因此得到解决。继两晋以来，荀勖与何承天在乐律学上又向前迈出了全新的一步。

1. 荀 勖

荀勖，东晋人，生年不详，卒于289年。官至中书监，同时又兼管乐律事物。《晋书》乐上载：

> 泰始九年(274)，光禄大夫荀勖以杜夔所制律吕，校太乐、总章、鼓吹八音，与律吕乖错，乃制古尺，作新律吕，以调声韵。……荀勖又作新律笛十二枚，以调律吕，正雅乐，正会殿庭作之。

荀勖所制的十二支笛开孔都为前五后一的六孔，以应十二律。他希望通过其所制的笛律音高以符合及实现三分损益律(弦上求律法)的求律方法。这种方法是在三分损益律的基础上求出黄钟笛的管口校正数，这个数是黄钟管的长度(20.7797厘米)与高四律的姑洗长度(16.4185厘米)的差额数(4.3611厘米)。即：

20.7797厘米－16.4185厘米＝4.3611厘米

这4.3611厘米的差额数就是荀勖所求黄钟笛上的管口校正数。以此便可求得笛上各律音高的距离。如十二支笛中的黄钟笛，可分以下几个步骤求得：

1. 笛的全长数，一般是姑洗的四倍长度，即16.4185厘米×4＝65.674厘米。

2. 宫音孔位：黄钟与姑洗的长度之和：20.7797 厘米＋16.4185 厘米＝37.1982 厘米（黄钟，第五孔）。37.1982 厘米的长度便是宫音与吹口之间的距离。

3. 宫音的长度加上管口校正数便是宫音气柱长度：37.1982 厘米＋4.3611 厘米＝41.5593 厘米

以这个宫音的气柱长度，换算于三分损益法，并减去管口校正数便能获得笛管上各音的孔位距离，如：

41.5593 厘米×$\frac{4}{3}$＝55.4124 厘米；51.4124 厘米－4.3611 厘米＝51.0513 厘米（徵音孔位距离）。

55.4124 厘米×$\frac{2}{3}$＝36.9416 厘米；36.9416 厘米－4.3611 厘米＝32.5805 厘米（商音孔位距离）。

余下相同。

荀勖首次在笛管上提出“管口校正法”，并在这一基础上制作了十二支笛。但由于当时没有记载管口内径的尺寸以及开音孔的大小，因此要做到绝对的精确是有困难的。

2. 何承天

何承天（370—447），南朝宋人，乐律学家。他对京房不断旋相还宫达到六十律的做法提出异议①，创立了十二等差律。何承天的“等差律”与京房的六十律不同，其在三分损益法升至第 11 律，即仲吕升至黄钟时所产生的 24 音分差时，采取了在十二律内部消化的方法，而非继续不断升律。具体的方法是：以黄钟八度的弦长 9 寸减去由仲吕所生之数（8.8788），获其差额数（0.1212），将此差额数平均分为十二等分（0.1212÷12＝0.0101），并将这一数字递加在此后的十二律上，便消化了该 24

---

① 《隋书》卷 16 载：“何承天《立法制议》云：‘上下相生，三分损益其一，盖是古人简易之法。犹如古历周天三百六十五度四分之一，后人改制，皆不同焉。而京房不悟，谬为六十。’承天更设新率……”

音分数的弦长，达到了“平均律”的目的。当然这只是弦长数的平均律，在实际的音响上是不平均的。因为低音律与高音律弦长比例是不同的。将平均的差额数 0.0101 递加在不同音高的弦上显然是一种简单化了的解决办法，不过在当时无疑是一种进步。

3. 钱乐之

钱乐之，生卒年月不详，南朝宋人，在嘉元年间(424—453)做过太史。在乐律学上提出过三百六十律的理论。这一理论是在京房第六十律“南事”的基础上，用“三分损益法”继续换算，至“安运”而止。共生出三十组不同律高的十二律，每律都予以命名，其换算过程及各律名详见《隋书》律历志，这里不详细列出。

思考练习题

一、名词解释

1. 清商乐
2. 吴声歌
3. 西曲歌
4. 《碣石调·幽兰》
5. 何承天等差律
6. 荀勖笛律
7. 钱乐之

二、简述题

1. 简述胡乐人的来朝及其音乐的传播。
2. 简述清商乐的形成及艺术特征。
3. 简述南北朝时期乐律学发展的概况。

第五章 隋、唐、五代时期的音乐

（581 年—960 年）

第一节 概 述

隋文帝杨坚于公元 581 年推翻了北周政权，建立了隋朝。九年后平定南朝，结束了汉以来七百多年政治动荡的格局，统一了中国。统一后的隋朝宫廷首次将汉魏以来传入中国的胡乐进行了梳理和筛选，它们与中国固有的俗乐一起建立了宫廷七部乐（隋初），九部乐（隋大业中）。同时，又修复了由三国、两晋、南北朝以来因割据战乱、社稷动荡而造成缺失的雅乐。郑译、牛弘等建立了郊庙、朝飨所用的黄钟一宫调雅乐，恢复了近千年以来的宫廷雅乐。大业六年（610）在关中初建了排练、集训乐舞之地"坊"，这便成了后来唐宫廷乐的核心——内教坊所居之地。

隋炀帝骄横奢侈，民众不负其繁重的苛捐杂税，隋末国内矛盾深刻，维持了三十八年的隋朝便走到了历史的尽头。贵族李渊父子借助民众的力量推翻了隋朝政权，建都长安，确立了大唐帝国（618—906）。唐朝是中国历史上的一个文化峰期，近三百年安定、牢固的政治环境、强盛的经济实力为这一时期文化的繁盛发展提供了重要条件。在唐室中，音乐无疑占据了这一时代文化的核心位置，是中国文化史上的一大高潮。海纳百川、集优于社稷的政治氛围是这一时代推动文化发展的重要背景，它大量地吸纳了两晋，尤其是南北朝以来源源不断涌进中原的中亚、印度、波斯的音乐文化，使它们与中国这一地区固有的音乐文化融为一体，构成强盛的宫廷俗乐，其中西域乐（安国、康国、天竺、疏勒、龟兹、高昌）占据了中国宫廷乐的主导地位。此外，来自东亚的朝鲜三

国乐(百济、新罗、高丽)、日本的倭国乐、越南中部的林邑乐,东南亚柬埔寨的扶南乐、缅甸的骠国乐等全面向着长安聚拢,形成了一个具有高度向心力的国际文化高潮。而这一鼎盛文化的一个重要舞台与初唐建立的俗乐机构——内教坊,有着深刻而密切的关联。

中国的音乐制度由来已久,秦汉时期就出现了礼仪乐的机构——太常寺。至唐朝太常寺下属有12个署,与音乐直接相关的是太乐署和鼓吹署,前者主司雅乐、宫廷乐等;后者专奉卤簿乐、仪仗乐、军乐等室外露天乐。而初唐武德年间在长安禁中设立了左右教坊便是划时代的举措,它宣告了一个专司俗乐的音乐机构的诞生,并扮演着唐朝宫廷乐的重要角色。唐的教坊俗乐主要包含着几个方面的内容:其一是中国固有的俗乐;其二是以西域乐为主体的胡乐,另外还有南北朝以来传承下来的百戏。《教坊记》中记述的“跟斗家、爬杆家”便是百戏中的一些内容。初唐以来西域胡乐的内容占据了重要地位,唐的十部伎、坐立二部伎的音乐体裁、演奏形式得到确立。继而,玄宗朝的内教坊、梨园等俗乐机构也相继建立,在音乐制度上奠定了唐代俗乐的地位,并肩负起唐代宫廷音乐主导文化的重任。

在宫廷乐中除隆盛的俗乐外,雅乐的再次兴起并形成我国历史上继周朝以来,一千多年后的又一次文化高潮,这一现象值得关注。初唐太宗贞观之初“祖孝孙始为旋宫之法,造十二和乐,合四十八曲,八十四调”[①]。也就是说祖孝孙已打破了隋朝黄钟一宫之调,开创了十二律在7音上建构的八十四调,并造十二和雅乐,至开元中又造三和乐,共制十五和雅乐,即元和、顺和、永和、肃和、雍和、寿和、太和、舒和、休和、昭和、祴和、正和、承和、丰和、宣和。形式上又分文舞、武舞[②]。这样又重树了中国历史上宫廷雅乐的雄风。其新颖的登歌内容为后来五代、宋、元、明、清宫廷雅

---

① 《通典》卷142,中华书局,1988年第一版,第3621页。

② 《通典》卷142,乐二。

乐的发展起到了楷模作用。

唐朝的音乐文化是我国音乐史上灿烂的一页，也是汉代以来丝绸之路文化展开的高度积淀。从汉开始的六七百年历史中，音乐内容已呈多元化景象，极其丰富多样。尤其是歌舞音乐，以西域乐为主体的软舞、健舞、歌舞大曲，以佛教内容为核心的说唱艺术的变文、道教内容的法曲，中国传统音乐中的声诗、曲子以及文人音乐的琴歌、古琴曲等，呈现出极其丰富多样、异彩纷呈的音乐天地，构筑起这一时期世界文化的最高点。其次，音乐样式的逐步展开也反映出乐曲形式的变迁，并逐渐走向成熟。从汉代的相和大曲至魏晋时期出现的清商大曲，这一时期大曲的体裁因地域、民族的不同形成了龟兹大曲、西凉大曲，直至唐大曲的诞生，完成了我国内容丰富、结构复杂，具有高度概括力的经典体裁样式。

唐代是一个博采众长、大力引进多方文化的高度发达时代，这些辉煌的音乐成就之后也远播东亚诸国，并产生巨大的辐射力。朝鲜半岛与中国大陆相连，其文化深受中国影响，唐俗乐成了之后宫廷乐中的重要部分（唐乐）。朝鲜的玄琴、伽倻琴、大（中、小）笒、牙筝、琵琶等传统乐器与中国音乐关系密切。而东亚的日本，当时主动派遣使节（遣隋使、遣唐使）来华学习，规模性、组织化地吸收中国文化，将中国的乐器、乐谱、组织机构以及乐人制度等全面地引进并转化成日本的传统文化。日本正仓院中至今所存的 18 种 75 件唐传乐器，京都阳明文库所藏唐五弦琵琶谱，日本奈良、平安时期的文献史籍所载日本早期的音乐机构雅乐寮、内教坊等以及乐人制度、音乐体裁等都受到唐代的深刻影响。①

---

① 参见赵维平：《中国古代音乐文化东流日本的研究》，上海音乐学院出版社，2004 年。

第二节　山歌、小曲与诗乐

民间民俗文化是音乐艺术的基础与养分。众所周知，唐代的诗歌盛况享誉世界，但是它们离不开来自民间艺术文化的源泉。唐诗中有很多模仿民歌而成的作品，从音乐体裁上看，这一时期已经出现了山歌与小调，而它们对后世的山歌、号子、小调的形成与发展无疑有着直接的影响。

山歌的范围广泛，一般指在山野田间劳动及休息时所唱之歌曲，包括船歌、号子、风俗性歌舞等。显然这些山歌体裁在民间早已存在，但是“山歌”一词却最早见于唐代文献。唐诗中山歌被广泛运用，成为诗人们钟爱的话题，如孟浩然的《夜归鹿门山歌》、韦应物的《送褚校书归旧山歌》、杜甫的《阆山歌》、皇甫冉的《登山歌》、顾况的《苔藓山歌》等等。山歌有多种不同的形态，如竹枝歌、纥那曲、踏歌行、采菱曲等多类体裁样式。中唐诗人李益所作《送人南归》中曰：“无奈孤舟夕，山歌闻竹枝。”另外踏歌也是山歌的一类，它是一种手拉手（联袂）脚踩地的集体歌舞形式。刘禹锡的《杂曲歌辞・踏歌行》载：“春江月出大堤平，堤上女郎连袂行。”表现姑娘们在江边大堤边联袂起舞的欢乐情景。李白的《赠汪伦》载：“李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声。桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情。”可见踏歌作为山歌的一种形式在唐代十分盛行。山歌通常为分节歌或一曲多唱的形式结构。歌唱时也可有舞蹈、乐器（短笛、鼓等）相伴，其结构大多为七言或五言的整齐句，也有长短句；句中、句末常加用衬词。

小曲，在唐代是一种城市里流行的歌曲。小曲又称曲子，通常为在城镇集市中广泛用于填词的民间常用曲调。一般来自长期流传、选择加工的民间歌曲。隋唐五代将曲子所填歌词称为曲子词。曲子来自民间，具有广泛的社会基础，也被宫廷所吸收。汉魏时期的相和歌、南北朝时期的清商乐与曲子的产生有着渊源

关系。小调与曲子成为反映当时城市文化生活的一种新型的歌曲体裁。白居易的《杂曲歌辞·杨柳枝》:“六幺水调家家唱,白雪梅花处处吹。古歌旧曲君休听,听取新翻杨柳枝。”表明旧曲填新词是唐代的一种新潮。曲子的音乐结构通常为五言四句、七言四句,也有长短句。1987年面世的由任二北编辑的《敦煌歌辞总编》共收入唐代、五代曲子词1300余首,内容极其广泛,如描述相思离别、歌颂太平盛世、宣扬伦理道德等。语言自然纯朴,抒情坦率。《倾杯乐》《菩萨蛮》《浣溪沙》等唐盛行的诗乐都被纳入。唐代的曲子最初是依曲填词,后诗人们为民歌小曲填写新词供乐工演唱,接着诗歌入乐、度曲。教坊乐工及民间艺人又将诗词重新配曲演唱,这些新诗也对民间歌曲产生了积极的影响。唐著名诗人王维的《送元二使安西》是当时一首十分流行的诗歌曲子,为友人元氏(名不详)受朝廷之命赴安西的饯行之诗,诗歌道:

渭城朝雨浥轻尘,客舍青青柳色新。
劝君更尽一杯酒,西出阳关无故人。

诗中所及“渭城”即现在的陕西咸阳一带,特指长安城。“阳关”是汉置关名,指甘肃敦煌县西南。安西,唐代设安西都护府,治所在新疆龟兹(现库车县)境内。诗歌入乐后十分流行,被称为《渭城曲》《阳关曲》,因演唱时须反复三次叠唱,故又名《阳关三叠》。乐谱初见于明代的《浙音释字琴谱》(1491),全曲残存八段。较为流行的是《新刊发明琴谱》(1530),这一乐谱后经清人张鹤撰印的《琴学入门》(1864)加工后一直流传至今。

第三节　宫廷音乐

1. 燕乐及宫廷乐部

燕乐一词最早见于周朝,到了隋唐时期泛指宴会中所用之

乐，也就是指宫廷俗乐。如果从唐朝燕乐的俗乐源出于民间，《诗经》中的国风；战国时期的《楚辞》；周礼、礼记中所述的燕乐、缦乐以及后来的江南吴歌与荆楚西声等，这些被泛称为中国古代固有的俗乐。这些俗乐长期以来与宫廷雅乐性格迥异，形成雅俗对峙的态势。中国俗乐的成分从汉以后发生了变化，尤其是南北朝时期被称为胡乐的西域音乐规模性地传入中原并形成了一股强大的势力，隋代至初唐时期前已构成雅、俗、胡三乐鼎立的现象，而这种现象后来逐渐趋于融合。至唐朝，燕乐已成为含义丰富、带有诸多层面内涵的一种俗乐。广义上的燕乐泛指相对于雅乐，即宫廷宴会中所用的俗乐。这种俗乐，无疑是中国固有的俗乐与西域胡乐的相融之物。龟兹、疏勒、天竺等胡部之乐对中国的俗乐影响深刻。《通典》卷 142 载：

> 自宣武(499)以后，始爱胡声。洎于迁都。屈茨，琵琶，五弦，箜篌……胡舞铿锵镗鎝，洪心骇耳。

《旧唐书》音乐志又云：

> 琵琶，五弦，及歌舞伎，自文襄(548)以来皆新爱好。自河清(562)以后传习尤盛。

也就是说从 5 世纪末至 6 世纪中下叶的半个多世纪里，胡乐(胡乐器、胡乐舞等)由喜爱发展至“传习尤盛”的程度，牢牢地占据了中国的历史舞台。而胡乐中的龟兹乐在唐的十部乐中取得了重要地位、影响之巨大可见一斑①。狭义的燕乐也特指唐的燕乐十部伎之首，即由唐人张文收所作的《景云河清歌》。

---

① 《大唐西域记》卷 1，屈支国的条目载：“屈支国……文字取则印度，粗有改变。管弦伎乐，特善诸国”。玄奘撰，周国林注译：岳麓书社，1999 年，第 14 页。

隋代及初唐时期的乐部大都是由地区及国别命名的，唐的十部伎是唐宫廷乐的主体，代表着大唐宴乐的主流。同时也强烈地反映出唐对周边国家的高度向心力及文化融合度。唐十部伎中代表中国俗乐的只有两部，其余的八部是外来乐，可见这一时代的文化宽容度及自信心。唐的燕乐始建于隋朝，并经历了一个逐渐发展和演变的过程。隋开皇初（6 世纪下半叶）设立了七部乐（1. 国伎、2. 清商伎、3. 高丽伎、4. 天竺伎、5. 龟兹伎、6. 安国伎、7. 文康伎）。至大业（7 世纪上半叶）中，国伎和文康被改名为西凉与礼毕，同时又新增康国伎和疏勒伎扩展到了九部乐（1. 清商、2. 西凉、3. 高丽、4. 天竺、5. 龟兹、6. 安国、7. 疏勒、8. 康国、9. 礼毕）。唐承隋制，至贞观中，太宗收复了高昌，列入十部乐的最后一伎，并去除了礼毕伎，构成了宫廷中从未有过的宴乐盛会。从十部伎的成分来看其内容可以列述如下：

西域六伎：天竺伎（现印度）、安国伎（现乌兹别克斯坦，布哈拉一带）、龟兹伎（现新疆库车）、康国伎（现乌兹别斯坦，撒马尔罕一带）、疏勒伎（现新疆喀什）和高昌伎（现新疆吐鲁番）

东夷一伎：高丽伎（朝鲜，包含百济和新罗）

俗乐二伎：清商伎、燕乐伎（中国）

胡俗交融之乐一伎：西凉伎（甘肃凉州西部，为之西凉。盛时有今甘肃西部酒泉、敦煌一带，西抵新疆葱岭）

在十部伎中，以上的西域六伎是影响最大的一股势力。其中大量的乐人、乐器及乐舞对丰富中国宫廷文化发挥了重要的作用。然而，实际上在隋唐之际除上述来朝的外来乐构成完整的音乐体系，被列为代表性的乐伎外，还有许多没有构成系统的外来之乐，如在中国境内的突厥、东部百济、新罗、日本的倭国乐、东南亚半岛的骠国乐（缅甸一带）、扶南乐（今柬埔寨境内）、林邑乐（越南中部）、渤海乐（渤海湾一带）等，它们虽然没被列入十部乐之内，但对这一时期宫廷乐都产生过影响。几百年间这些外来之乐

从四面八方源源不断地涌向长安，形成了高度核心力的国际化都市，8 世纪的唐朝是继 5 世纪拜占庭帝国消亡后又一个世界文化的高潮。

2. 坐、立部伎

唐贞观十六年(642)十一月，高昌被收复列为十部乐后首次宴百寮，奏十部。其后又将演奏形式分为立坐二部。《旧唐书》音乐二载：

> 今立部伎有《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《光圣乐》，凡八部。
>
> ……坐部伎有《宴乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万寿乐》、《龙池乐》、《破阵乐》，凡六部。

坐立部伎是大唐的歌舞乐，两者在形式和规模上都不尽相同。坐部伎的歌舞，以其典雅庄重，服饰、舞姿讲究为特点，乐队除管弦外，还使用钟石之乐的大方响、玉磬之类的乐器。舞者人数在 3 人至 12 人之间，规模小，主要用于室内。而立部伎则规模庞大、气势恢宏，舞蹈人数从 64 人至 180 人不等。上演时“皆雷大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，动荡山谷”(《旧唐书》音乐二)，一般用于室外。坐立部伎的曲名、产生及舞者人数如列表 5－1 所示：①

表 5－1 唐宫廷坐、立部伎

<table>
<tr><th colspan="2">坐部伎曲名(6 部)</th><th>产生</th><th>舞者数</th><th>立部伎曲名(8 部)</th><th>产生</th><th>舞者数</th></tr>
<tr><td rowspan="4">燕乐</td><td>景云乐</td><td rowspan="4">唐・张文收所作</td><td>8 人</td><td>安乐</td><td>后周武帝平齐所作</td><td>80 人</td></tr>
<tr><td>庆善乐</td><td>4 人</td><td>太平乐</td><td>出于天竺</td><td>140 人</td></tr>
<tr><td>破阵乐</td><td>4 人</td><td>破阵乐</td><td>太宗所造</td><td>120 人</td></tr>
<tr><td>承天乐</td><td>4 人</td><td>庆善乐</td><td>太宗所造</td><td>64 人</td></tr>
</table>

① 该表内容主要来自于《通典》乐六、《旧唐书》音乐二中坐立部伎的条目。

续表

坐部伎曲名(6部)	产生	舞者数	立部伎曲名(8部)	产生	舞者数
长寿乐	武太后长寿年所作	12人	大定乐	出自《破阵乐》	140人
天授乐	武太后天授年所作	4人	上元乐	高宗所作	180人
鸟歌万岁乐	武太后所作	3人	圣寿乐	武后所作	140人
龙池乐	玄宗所作	12人	光圣乐	玄宗所作	80人
破阵乐	玄宗所作	4人			

从上表中可知，坐立部伎主要产生于初唐前后，其中音乐风格深受龟兹乐的影响。坐部伎中除张文收所作的燕乐(含景云、庆善、破阵、承天四乐)外，以下五部皆用龟兹乐。而立部伎也同样大部分杂以龟兹之乐①。反映出胡乐、俗乐已经走向融合。

3. 雅　乐

中国宫廷雅乐的命运是随着宫廷文化的盛衰而变迁的。周朝是雅乐的第一个高潮，春秋战国后受民间俗乐的冲击逐渐走向“礼崩乐坏”。汉朝时只留下了周代“六代之乐”中的《大韶》和《大武》两部文武之乐，同时出现了歌颂本朝皇帝的新创登歌。从汉至隋前的七百多年间，由于战争频发，宫室动荡，雅乐陷落。隋文帝统一中国后又一次重修了雅乐。在音律上，因皇帝只有一个，故出现了运用黄钟一宫调的雅乐情景。

唐代，由于稳定的政治基础、坚实的经济实力和丰富的文化积累，宫廷雅乐得到大力发展，出现了与前代迥然不同的局面。《通典》乐三载：

初，孝孙以梁、陈旧乐，杂用吴、楚之音；周、齐旧乐，多涉胡戎之伎。于是斟酌南北，考以古音，而作大唐雅乐。以十二律各顺其月，旋相为宫。按礼记云“大乐与天地同和”。

---

① 《旧唐书》音乐二载：“自《长寿乐》已下皆用龟兹乐，舞人皆著靴。……自《安乐》以后，皆雷大鼓，杂以龟兹乐。”

> “治世之音，安以乐，其政和”。故制十二和之乐，合三十二曲，八十有四调。

至开元中，又造三和乐，即承和、丰和、宣和。被称为盛唐的开元雅乐，它对后来五代的“十二顺”、北宋的“十二安”、元代的“十三成”、明代的“十一和”、清代的“二十五平”等产生了雅乐制作的模范效应。

第四节　音乐机构

1. 太常寺

我国周朝雅乐出现后便与儒教的礼仪文化交织为一体，雅乐在仪式机构属下弘扬儒教精神，雅乐与仪式机构及浓郁的儒教色彩相伴存亡。唐朝的礼仪乐机构大乐署、鼓吹署都下属太常寺。太常原出于一官位，在秦汉时期就已设立。秦置为奉常，汉景帝六年(前161)更名为太常，掌宗庙礼仪，兼掌选试博士。后来历代经历了一些变迁，但基本因循此规。专掌祭祀礼乐之官是该职的宗旨。唐的太常寺下属有两京郊社署、诸陵署、凛牺署、永康兴宁陵二署、太乐署、鼓吹署、诸太子陵署、诸太子庙署、太医署、太卜署、汾祠署、两京齐太公庙署等多署(《唐六典》)。它们主要掌管礼仪邦国之事。《唐六典》太常寺卷第十六中记载：“大常卿之职，掌邦国礼乐、郊庙、社稷之事……。”可见从秦汉至唐为止的太常寺主要进行以祭祀、郊庙、社稷为中心的礼仪活动。在上述记载的太常多署中除太医一署外，其他各署都直接与宗庙祭祀礼仪有关。因此，可以说太乐署、鼓吹署的基本功能在于宗庙祭礼活动。

2. 大乐署

大乐署亦记载为太乐署，为宫廷礼仪乐机构，专管宫廷雅乐、宴飨之乐。其中具体的主要官员太乐令负责教授音乐、调节乐律、训练乐舞等工作。《唐六典》载：

太乐令掌教乐人调合钟律，以供邦国之祭祀、飨燕。

《新唐书·百官三》中太乐署的条目载：

凡习乐，立师以教，而岁考其师之课业为三等，以上礼部。

其中的教师称为博士，专门负责训练学员，通过考试制度进行审核，不第者便将排除出礼部。“博士教之，功多者为上第，功少者为中第，不勤者为下第，礼部覆之。”可见大乐署是一个管理宫廷音乐事务，训练、培养音乐、舞蹈人员，上演雅乐、宫廷仪式之乐的一个专属机构。

3. 鼓吹署

专司皇帝出迎、宫廷中的仪仗乐、卤簿乐以及军乐等室外音乐。《旧唐书·职官三》载：“鼓吹令掌鼓吹施用调习之节，以备卤簿之仪。丞为之贰。凡大驾行幸，卤簿则分前后二部以统之。法驾则三分减一，小驾则减大驾之半。”用于仪仗卤簿的鼓吹乐依据皇帝、皇后、太子、亲王等不同等级，规模也各不相同。鼓吹者多时可达上千人。鼓吹乐由来已久，周朝就有鼓人；后汉以来有黄门鼓吹；晋时设鼓吹令，隶属太常；鼓吹署在中国古代宫廷中一直扮演着重要的仪式乐角色。

4. 教　坊

与以上所述的仪式乐机构不同，教坊为唐代新设的宫廷音乐机构，是专门训练和上演歌舞百戏、俳优杂技的宫廷俗乐机构。原称为内教坊，即内教（女教）的“坊”（隋初设立的宫廷乐训练之处）。因此，内教坊中虽有“爬杆家、跟斗家”的男艺人，但主要是女性乐人。唐武德年间（618—626）在禁中初设内教坊，属太常管辖。玄宗开元二年（714）将武德的内教坊迁至蓬莱宫侧，并设左右两个内教坊，她们“右多善歌，左多工舞”①。因教坊专司俳优杂

① 引自崔令钦《教坊记》。

技，与太常专职于礼仪迥然不同，便脱离出太常，以中官为教坊使，从此成了一个独立的俗乐机构①。中晚唐后宫廷的禁中又设仗内教坊。玄宗在西京长安的两个内教坊成功设立后，又在东京洛阳设置了两个教坊，因此，唐代共设有五个教坊。教坊中的女性乐人按演技和容貌分为四种不同的等第：

图 5－1　南唐顾闳中《韩熙载夜宴图》中的管乐合奏②

（1）内人，因容貌出众和演技高超，故亦常在皇帝面前演，亦称"前头人"她们身居宜春苑，是最受宠、待遇最好的一类。

（2）宫人，容貌、演技都不如前者，身居云韶寺，担任歌舞中的重要角色。

（3）搊弹家，容貌出色，选自于平民，以弹奏琵琶、箜篌、筝等弦乐器而被命名。

（4）杂妇女，源自于教坊中打杂的妇女，因内人们常受宠于皇帝的赐食，而充数于歌舞③。唐教坊中的女性乐人在宫中的活动

① 《新唐书・百官三》载："武德（618—626）后置内教坊于禁中……开元二年（714）又置内教坊于蓬莱宫侧，有音声博士、第一曹博士、第二曹博士。京都置左右教坊，掌俳优杂技，自是不隶太常，以中官为教坊使。"

② 引自《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社，1988 年，第 90 页。

③ 《教坊记》曰："凡楼下两院进杂妇女，上必召内人姊妹入内赐食，因谓之曰：'今日娘子不须唱歌，且饶姊妹并两院妇女。'于是内妓与两院歌人更代上舞台唱歌。"

有较为详细的记录，图 5－2 是五代南唐著名画师周文矩的名画《宫女图》，画面生动地描述了女乐人们在宫中习乐的情形。

图 5－2　五代南唐周文矩《宫女图》

教坊的规模十分庞大，人数最多达数千人，其华贵的歌舞乐融合了胡乐、俗乐的精华，是唐代宫廷乐的核心所在。

5. 梨　园

盛唐开元年间活跃于宫廷的音乐机构，设立于宫廷禁苑之中，因地点在禁苑的梨园中而得名。其中有太常坐部伎子弟三百，宫女数百之多，她们技艺超群，是玄宗常在听政之余训练法曲之地。《旧唐书・音乐一》载："玄宗又于听政之暇，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏，音响齐发，有一声误，玄宗必觉而正之。号为皇帝弟子，又云梨园弟子，以置院近于禁苑之梨园。"[①]由于玄宗经常指导，梨园艺人也常被称作"皇帝梨园弟子"。他们是一批专职的法曲演奏者，同时梨园也是培养宫廷精良歌舞艺人之地。杜

---

①　相关的内容在《新唐书・礼乐十二》又曰："玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号'皇帝梨园弟子'。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部，更置小部音声三十余人。"

甫在他的《观公孙大娘弟子舞剑器行》一诗中所及："公孙剑器初第一。五十年间似反掌，风尘倾动昏王室。梨园子弟散如烟，女乐馀姿映寒日。"反映出盛极一时、"倾动王室"的梨园子弟在半个世纪间的盛衰史迹。

第五节 乐曲与乐器

一、唐大曲

唐大曲是在相和大曲、清商大曲等基础上逐渐形成、发展而来的一种歌舞、器乐并重的大型曲式。唐大曲的曲式结构庞大、复杂，段落有多有少，没有明确的标准。宋·王灼在其《碧鸡漫志》卷三中对大曲的结构有一段说明：

> 凡大曲有散序、靸、排遍、攧、正攧、入破、虚催、实催、衮遍、歇指、杀衮，始成一曲，此谓大遍。

而对于大遍，北宋沈括在其《梦溪笔谈·乐律一》中提及：

> 所谓大遍者，有序、引、歌、䬁、嗺、哨、催、攧、衮、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解，每解有数叠者。裁截用之，则谓之"摘遍"。今人大曲，皆是裁用，悉非"大遍"也。

可见由多段不同的乐曲组成的大型音乐结构称作"大遍"，而大曲是"大遍"音乐结构中的部分段落，也称"摘遍"。它们被运用于不同的形式与体裁之中。唐著名大曲《霓裳羽衣曲》相传是唐玄宗根据河西节度使杨敬述所献《婆罗门曲》加工改编而成。从白居易的《霓裳羽衣舞歌》一诗中可见其结构分为三个部分(共36段)：

第一部分"散序"六段。节奏自由，不歌不舞，器乐依次进入，

音调和缓优美；

第二部分“中序”，共十八段。有歌有舞，众乐合奏，节奏明确，抒情而优美；

第三部分“曲破”，共十二段。为“繁音促节”的高潮，音调激情而热烈，最后在逐渐平稳中结束。《霓裳羽衣曲》经历史传承在宋代姜白石新填词的《霓裳中序第一》中，略见唐宋时期的音乐原貌。参见谱例 5－1《霓裳中序第一》乐曲。

［谱例 5－1：霓裳中序第一］

宋·姜夔填词

杨荫浏译谱

唐代大量的音乐作品、曲名流传于世，反映出这一时期的音乐曲式已经走向成熟。唐·崔令钦《教坊记》中记录有 324 首乐曲曲

名，可考大曲有40余首；郭茂倩的《乐府诗集》中亦有数十余首大曲曲目。其中的《甘州》《绿腰》《凉州》《秦王破阵乐》等十分流行、脍炙人口。唐大曲，无疑融合了胡俗乐的成分，这一时期胡乐人、胡乐器及乐律等的传入为这一体裁注入了新的生命。唐代的俗乐曲后来也随着其国际化的高度成熟向东亚诸国辐射，尤其是日本，遣隋使、遣唐使的来朝将唐宫廷俗乐东传日本，在日本的《新撰乐谱》(966)、《教训抄》(1233)、《乐家录》(1690)中的雅乐曲目中有将近100首曲目与唐俗乐曲重合，反映出唐代音乐对其影响之深远。

《秦王破阵乐》，又名《破阵乐》，是唐贞观年间创作的一部歌颂太宗李世民的大型歌舞。秦王李世民击败了叛将刘武周，太宗即位后为庆贺、示众于“不忘其本”，贞观七年(633)，制破阵乐舞图并令起居郎吕才依图教乐工百二十人，披甲执戈而习之。舞容十分壮观，大有发扬滔厉、声势浩大之容[①]。乐舞后又改名为《七德舞》《神功破阵乐》等名。《破阵乐》用于十部乐中的第一伎“燕乐”之中，同时亦出现于坐立两部伎中，飨宴必奏此乐。《秦王破阵乐》传到日本后一直保留至今，成为日本雅乐的保留曲目，在琵琶谱(《三五要录》)、筝谱(《仁智要录》)、笙谱(《新撰笙笛谱》)等乐谱中都存有其乐谱。

二、乐　器

隋唐时期由于宫廷音乐的高度发展，器乐音乐也出现了崭新的局面，从七部伎、九部伎到十部伎，乐舞的不断扩展，尤其是坐部伎和立部伎的形式确立后，管弦乐占据了重要的地位。唐代的史籍《通典》、两唐书及《唐会要》等乐志中所记载的乐器至少有60多种。其中一个显著的特点是中国固有的乐器同外来乐器，特别是南北朝以来胡乐、俗乐逐渐走向融合，极大地丰富和发展了器乐音乐。尤其是印度系的龟兹乐、天竺乐的乐器，如腰鼓、羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、答腊鼓、鸡娄鼓、正鼓、直项五弦琵琶、凤首箜篌

---

① 参见《通典》乐六，坐立部伎，破阵乐的条目。《新唐书》礼乐十一。

等对唐乐的发展作出重要的贡献。这一时期的琵琶、箜篌、筚篥、尺八、琴、筝、轧筝、奚琴等都是十分活跃的重要乐器。

1. 琵　琶

琵琶从汉代传入中国，可分为来自古波斯的四弦曲项琵琶、来自印度的五弦直项琵琶和中国自制的阮咸三种①。琵琶从西亚的波斯、南亚的印度传入中国后，在中国发育成熟，成为一种重要的器乐体裁，在独奏、伴奏以及器乐合奏中都发挥了十分重要的作用。尤其到了隋唐时期，琵琶乐的成熟发展对美术及文学都产生了不小的影响。如两晋以来就出现了专门描写琵琶的形制、演奏、音韵等的文学作品《琵琶赋》（晋孙该、晋成公绥及傅玄等）、唐代著名诗人白居易的《琵琶行》等；此外，在丝绸之路上的佛教壁画中几乎都有琵琶的美术作品，深刻反映出琵琶在这一时期的流行盛况。日本奈良正仓院藏有8世纪唐代的三种琵琶实物，其中图5－3、5－4都是8世纪唐琵琶的实物。当时四弦曲项琵琶为四弦四柱共20个音位谱字；五弦直项琵琶为五弦五柱共26个音位27个谱字。其音位排列及乐谱形态详见本章第五节。

图5－3　日本正仓院藏四弦曲项琵琶

图5－4　正仓院藏五弦直项琵琶

① 参见赵维平："丝绸之路上的琵琶乐器史"，《中国音乐学》，2003年第四期。

2. 箜 篌

箜篌与琵琶一样都是汉以后来自西域的乐器。《隋书》音乐下曰："今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器。"说明箜篌也不是中国固有的乐器。箜篌有卧箜篌与竖箜篌两种，卧箜篌是有着固定柱的七弦乐器，形如瑟而小，用拨子弹奏。竖箜篌有两种，一种是框架式箜篌，来自古波斯，"体曲而长，二十有二弦，竖抱于怀，用两手齐奏"(《旧唐书》音乐二)。这种箜篌传到了印度后演变成另一种——凤首箜篌，是一种弓形，饰以凤首的乐器(参见图 5－5)。《新唐书》南蛮下曰：

图5－5 凤首箜篌①

有凤首箜篌二：其一长二尺，腹广七寸，凤首及项长二尺五寸，面饰虺皮，弦一十有四，项有轸，凤首外向；其一顶有条，轸有鼍首。

箜篌深受汉灵帝喜爱，后来在中原逐渐受到欢迎，从数量上看，唐朝最多。在唐的十部乐中除高昌乐和康国乐没有记载外，箜篌在其他所有的八部乐中均有出现。另外，根据敦煌壁画所示，箜篌在唐代出现的数量也是极其可观的。然而，宋朝后箜篌在中国的地位发生了急剧的变化，卧箜篌传到了朝鲜便一去不返，生根他乡了。竖箜篌尽管也远涉重洋到过日本，但却没有得到传承，只有日本奈良正仓院留下了它的残件。

① 引自《中国音乐史图鉴》：人民音乐出版社，1988 年，第 68 页。

3. 筚　篥

筚篥是一件来自西域的吹奏乐器。《乐府杂录》觱篥的条目载：

> 觱篥者，本龟兹国乐也，亦曰“悲栗”。有类于笳。

隋唐时期活跃于中国宫廷。形制有大筚篥、小筚篥、桃皮筚篥、双筚篥等不同类型。在唐的十部乐中除清乐、康国乐外，它运用于其他八部乐中。在唐代的绘画中多处可见，运用十分广泛。唐宋时期的筚篥分别传入日本与朝鲜，目前仍然运用于它们的雅乐之中，扮演着旋律乐器的角色。在中国，这一乐器却已失传，在民间转化为管子，以木为管身，上部插以芦哨为吹口，前七后一的八孔。

4. 尺　八

在中国的史籍中尺八一词初出于唐代①，但以外削吹口为特征的乐器形状从汉代以来就大量出现在佛教壁画之中，因此该乐器的名称虽初出于唐代(参见图 5－6)，实际自汉代以来它已在国内流传了(参见图 5－7)。唐代以来，这一乐器在宫廷与民间的俗

图 5－6　日本奈良正仓院藏唐尺八左起玉、竹制

图 5－7　东汉抚琴吹笛俑(上海博物馆藏)

① 见《旧唐书》吕才传。

乐之中广泛流传，但不用于宫廷雅乐以及其他仪式乐。进入宋朝后这一乐器在中国便逐渐消失。有关其形制，北宋·陈旸《乐书》卷148，箫管、尺八管、中管、竖篴的条目中提到：

> 箫管之制六孔，旁一孔加竹膜焉，足黄钟一均声。或谓之尺八管，或谓之竖笛，或谓之中管。

这种前五后一的六孔之笛与日本正仓院所藏的八管唐尺八的形制相符。尺八与箫不同，其吹口外削，声音具有较强的冲击力，音色低沉浑厚。在唐代宫廷音乐中地位十分重要。陕西三原县唐代李寿墓石椁浮雕线刻《乐舞图》中以及南唐的著名画家周文矩所作的《合乐图》中都绘有女乐人演奏尺八的画面。在宫廷十部乐中仅用于第一伎——“燕乐”之中，是源出于中国本土的乐器①。尺八传到日本后在民间十分受欢迎，但现在在日本使用的尺八与唐尺八有所不同，日本现代尺八被称作普化尺八，形制是外削型吹口，前四后一，共五孔尺八，取竹的根部以上部分制作。它与唐尺八以及日本安土桃山时期（16世纪下半叶）出现的一节切尺八有着密切的关系。日本尺八长期以来作为法器用于普化宗佛教之中，明治时期因禁止宗教，尺八从宗教法器转向民间并获得普及，目前在日本运用得十分广泛，民族传统音乐、交响音乐及流行音乐中都活跃着它的身影。

5. 琴

琴自汉魏以来确立了七弦十三徽的形制，并一直传承至今。隋唐时期，随着古琴曲的增多、减字谱的发明等，使古琴艺术出现自南北朝以来又一个新的高潮。据明代留存下来的一些唐琴谱可知，这一时期主要的琴人或琴曲作家有初唐琴家赵耶利（563—

---

① 关于尺八起源的问题中外学者们有着较大的分歧，赵维平主张尺八源于中国本土，其观点见其《中国古代音乐文化东流日本的研究》第三章第四节。上海音乐学院出版社，2004年。

639)，他是曹州济阴(今山东省菏泽市一带)人，因其琴艺绝伦，世人尊称为"赵师"。赵耶利在搜集、加工传统乐曲方面有突出的成就。对古曲进行加工、勘误，现存唐代手抄《幽兰》卷后所录的五十余首曲目中包括由他修订的《胡笳五弄》。《唐志》中列有他所撰的《琴叙谱》9 卷、《弹琴手势图谱》1 卷，《宋志》中又有他的《弹琴右手法》1 卷，现均已失佚。

图 5-8　唐琴·九霄环佩琴①

这一时期较为重要的琴人还有陈康士，字安道，晚唐琴家，活跃于唐僖宗(874—888)时期，作有大量琴曲，其中辑《琴书正声》10 卷，包括《蔡氏五弄》等八十余首，又撰《琴调》17 卷，《琴谱记》1 卷、《楚调五章》1 卷，和《离骚》谱 1 卷。尤其是根据屈原同名诗创作的琴曲《离骚》，是安史之乱后具有现实意义的代表性作品，曲谱收录于《神奇秘谱》。

唐代的琴家及琴曲甚多，如董庭兰(约 695—765)是盛唐开元、天宝年间著名琴家，演技高超、琴艺超众，唐代诗人李颀、高适对其演奏都大加赞赏。他改编有《胡笳十八拍》，《神奇秘谱》中存有他的《颐真》一曲。另外，如陆龟蒙的《辞渔唱晚》，潘廷坚的《捣衣》，李勉的《搔首问天》《静观吟》，陈拙著有《大唐正省心徵琴谱》10 卷、《琴籍》9 卷、《琴发数勾剔谱》等，他们都为琴乐的发展作出了重要的贡献。如果从汉魏以来的琴乐看，唐朝已经形成了一个琴人群体，但由于乐谱的记载问题，很多琴乐创作并没有被后人所传承。上述的

① 刘东升等:《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社，1988 年，第 98 页。

历史已经告诉了我们，唐朝的琴乐发展已经达到了中国历史上的勃发期，尤其是这一时期减字谱的发明为琴乐的历史传承奠定了基石。

6. 筝

筝是一种历史悠久的乐器，早在我国战国、秦代就已经出现，它有几个历史发展过程。汉代前为五弦，汉·应劭在其《风俗通·声音·筝》中说：

> “筝，五弦筑身也。”今并凉二州筝形如瑟，不知谁所改作也。或曰秦蒙恬所造。

到了魏晋时出现了十二弦筝了。晋·傅玄《筝赋序》道：

> 今观其器上圆似天，下平似地，中空准六合，弦柱十二拟十二月。

以应12月的12柱、12弦筝一直持续到了隋前。隋朝开始弦数又新增一根，成13弦筝。《隋书·音乐下》曰：“筝，十三弦，所谓秦声，蒙恬所作者也。”但这是一个12、13弦并用时期，《旧唐书》卷29道：“杂乐筝并十有二弦，他乐皆十有三弦。”也就是说除杂乐筝用12弦外，其他一律用13弦筝。也可以说隋唐时期是一个逐渐从12弦过渡到13弦的时期。而隋唐以来13弦筝被长期使用并走向成熟。这一形制后来远播至东亚诸国，唐代的13弦筝到日本后一直传承至今。在演奏法上仍然沿用骨制的义爪而不是直接用手弹奏①。

7. 轧 筝

轧读“牙”音，是唐代出现的一种擦弦的筝，是筝的另一种变

① 见赵维平：《中国古代音乐东流日本的研究》，第三章第一节，上海音乐学院出版社，2004年。

体乐器。形制似筝而小，以竹片摩擦振动其弦而发声响，《通典·乐四》记载："轧筝以片竹，润其端而轧之。"民间也用作歌曲伴唱之用。在皎然的《观李中丞洪二美人唱歌轧筝歌》诗中说："轧用蜀竹弦楚丝，清哇宛转声相随。"唐后该乐器逐渐以木杆代替了竹片来擦弦。其弦数，在宋元时期为"七弦七柱"，随着历史变迁，至清代，形制无变化，唯弦数由7根增至10根。《清史稿·乐八》中说："轧筝，似筝而小，刳桐为质，十弦。前后有梁，梁内弦长一尺六寸一分八釐，各设柱，以木杆轧之。"轧筝传入朝鲜后一直传承至今，现在韩国使用的牙(轧)筝都用木杆来擦弦的。

8. 奚　琴

后来的胡琴类乐器，宋代谓之嵇琴。初出于唐代，二根弦中间夹以竹片擦奏而发声(参见图5-9，出自于北宋陈旸《乐书》)。奚琴初出于北方奚族地区。宋·欧阳修的《居士外集卷四》载："奚琴本出奚人乐。"在唐代的宫廷中影响不大，宋以后逐渐有嵇琴、胡琴等对汉民族产生影响。该乐器传入朝鲜后目前仍在其雅乐及俗乐中使用。

图5-9　奚琴

第六节　记谱体系与乐律学的发展

一、记谱法

中国古代乐谱可谓古代亚洲记谱体系中最为重要的一支，它与后来西方的记谱法形成两支不同的记谱体系，因不同的乐器而持有各自的记谱法。到了唐朝，其记谱体系已经走向成熟。前述南朝梁丘明所传《碣石调·幽兰》是一份用文字来叙述的古琴谱，往往以描述左右手演奏法来表示一个音高，相对复杂不便。到了唐朝曹柔首创了减字谱，以一个方块的汉字(简化了的偏旁部首，

分上下两个部分，上面表示左手及徽位；下方表示右手的奏法与弦数）来构成一个音高。大大简化了表现方式，优化和提高了表现力，古琴谱的完善经历了几个世纪以后才得以真正完成。其次，琵琶谱、筝谱、笛谱、笙谱等都相继在这一时期出现。现藏于法国巴黎国家图书馆（BnF）的敦煌琵琶谱（抄写于长兴四年，933）是 20 世纪初在甘肃敦煌莫高窟藏经洞内发现的唐乐谱（参见谱例 5－2）。其中编号为 P. 3808 的敦煌琵琶谱共记有 25 首乐曲，因抄写笔迹不同被分成 10 曲、10 曲、5 曲三群乐谱，为四弦四相琵琶，20 个谱字的乐谱。

［谱例 5－2：敦煌琵琶谱］

关于琵琶谱，目前所见最早的是抄写于 8 世纪中叶的琵琶谱残片，现藏于日本正仓院的《天平琵琶谱》（747）。而京都阳明文库所藏《五弦琵琶谱》（773）十分完整，所收录乐曲 22 首，其中主要是唐代俗乐曲。与四弦琵琶相比，五弦琵琶谱要比其多出 7 个谱字，它们的谱字及音位排列如下：

四弦四相，20个谱字：

一エ几フㄐ　ㄥス十乙コ　ク七ヒて之　丄ハ丨ムヤ

五弦五相，27个谱字：

一エ几フㄐ　ㄥス十こレ　ク七ヒて之　丄ハ丨ムヤ　子九中口四五 小

图5-10　日本现四弦琵琶谱的排列　　奈尔森五弦琵琶的谱字排列

《五弦琵琶谱》为目前所知传承下来的唯一一份五弦谱，它与日本正仓院所藏的一件唐五弦琵琶构成对应性的参照，是理解我国唐代音乐文化的重要依据。而四弦琵琶谱按时间先后传承至今的有《天平琵琶谱》(747，日本正仓院藏)、《伏见宫本琵琶谱》，南宫贞宝亲王921年撰，亦称《南宫琵琶谱》(宫内厅书陵部藏)；《敦煌琵琶谱》(933，法国巴黎国家图书馆藏)；《三五要录》(12世纪末，藤原师长作)。唐四弦琵琶传到日本深受欢迎，其乐谱也得以传承。

在日本除琵琶谱外，传入日本的乐谱中尚存筝谱。唐代的筝为13根弦，因此其乐谱以每根弦一个字，共13个谱字。它们从里到外依次为：一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、斗、爲、巾。如上所及藤原师长模仿唐乐风格所作的筝谱《仁智要录》(12世纪末完成，共12卷)与上述的《三五要录》同作者，被称为姊妹篇。为研究唐代筝乐的重要史料。此外还有横笛谱集成《博雅笛谱》(966)，源博雅撰，残存有50首曲目(参见谱例5-3。上野学园日

本音乐研究所、东京艺术大学藏)、笙谱《新撰笙笛谱》(1302),颊胤撰。全二轴6卷,阳明文库藏)等都传自于唐代。

[谱例5-3:《博雅笛谱》]

黄鐘調曲

赤白桃李花

二、乐律学的发展

在中国的三分损益律、纯律等律学深入探索、发展的同时,西域大量外来乐器、乐人的东渐对中国乐律学的发展产生了巨大的推动力。尤其是琵琶乐器带来的乐调以及苏袛婆的五旦七调理论等的传入,与我国隋唐燕乐二十八调、雅乐八十四调理论的产生有着密切的关系。胡俗乐理论的融合发展是这一时期的重要特征。

1. 五旦七调

周武帝时由龟兹乐人苏祇婆传入我国中原的乐调理论。也称五旦七声,即由五个调高(旦)建构在七音(声)上所得三十五调的乐调理论。这一史料在《隋书・音乐中》有详细记载:

先是,周武帝时,有龟兹人曰苏祇婆,从突厥皇后入国,善胡琵琶。听其所奏,一均之中间有七声。因而问之,答云:

> “父在西域，称为知音。代相传习，调有七种。”以其七调，勘校七声，冥若合符。一曰“娑陀力”，华言平声，即宫声也。二曰“鸡识”，华言长声，即商声也。三曰“沙识”，华言质直声，即角声也。四曰“沙侯加滥”，华言应声，即变徵声也。五曰“沙腊”，华言应和声，即徵声也。六曰“般赡”，华言五声，即羽声也。七曰“俟利”，华言斛牛声，即变宫声也。译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者则谓均也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，已外七律，更无调声。

其中“旦”相当于“均”，五旦七调即在五种不同的调高（旦）上按七声音阶构成七种调式，每旦七调，五旦共获三十五调（调式）。隋唐流行的燕乐二十八调即采纳这种龟兹乐调的五旦七调的宫调理论而形成的。该七声被认为是古印度传来的乐调[①]，而隋朝的郑译又据此在琵琶上演绎成12律在7个调上的八十四调理论，建立了雅乐八十四调体系。

2. 八十四调

隋朝郑译（540—591）受龟兹乐人苏祇婆胡琵琶所弹的五旦七调启发演绎而成[②]，是我国隋唐时期的一种重要的宫调理论。即十二宫音在七个调高上各自建立其乐调，合八十四调。这只是一种理论，在琵琶上是不能完整弹出八十四调的。八十四调理论尚有梁武帝（464—549）以四通十二笛在五正二变之音上旋相为

---

① 参见岸边成雄：“西域七调及其起源”，周谦译，《交响》，1986年第二、三、四期连载。

② 《隋书·音乐中》载：“译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者则谓均也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，已外七律，更无调声。译遂因其所捻琵琶弦柱相饮为均，推演其声，更立七均。合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合。”

宫而获八十四调。另有万宝常(约556—595)在弦上作“移柱改弦”之法,获七调在十二宫音上旋相为宫的八十四调等。他们的方法各不相同[①],但都是八十四调理论。

3. 二十八调

二十八调也有“燕乐二十八调”“俗乐二十八调”之称,是隋唐时期重要的乐调理论。即在宫、商、角、羽四音上建立七个宫调。新唐书礼乐十二载“凡所谓俗乐者,二十有八调”之后列述出七种宫调、七种商调、七种角调和七种羽调的二十八调调名。相同的解释在段安节《乐府杂录》“别乐识五音轮二十八调图”中也载有:“太宗朝,三百般乐器内挑丝、竹为胡部,用宫、商、角、羽,并分平、上、去、入四声。其徵音有其声,无其调。”即五音中缺徵音的四声构成七个宫调,共计二十八调。

第七节　音乐家

隋唐时期是我国音乐文化发展的一个高潮,这种文化事态的形成离不开胡乐人的贡献。尤其是自南北朝以来音乐家们以家族化的形式来到中原,创造了辉煌的音乐历史。如曹氏家族:曹婆罗门为首,北齐有曹僧奴、曹妙达、曹昭仪等。他们来自西域曹国,即现乌兹别克共和国撒马尔罕的北方一带,这股势力非常强,在其后代的乐人中依然占据着重要位置。除此之外,还有安氏家族:安马驹、安未弱等。他们来自西域的安国,即现在的乌兹别克共和国布哈拉一带。白氏家族:白智通以及后来的白明达都是来自龟兹的白姓氏族,与北周的苏祇婆一起对后来隋唐宫廷乐的发展发挥了重要的作用。另外,还有在葱岭以西的何国、穆国以及汉姓胡乐人王长通、沈过儿等,他们中有作曲家、器乐演奏家与舞

---

① 陈应时:《中国乐律学探微》,上海音乐出版社,2004年,第180—190页。

蹈艺术家等，在不同的历史时期进入中国，其中有祖孙几代人活跃于宫廷舞台，对隋唐音乐文化的兴起具有积极的意义。以下对南北朝以来的重要乐人做一介绍。

1. 苏祇婆

北周时期的音乐理论家，琵琶演奏家。出生于龟兹（今库车）一个音乐世家，其祖辈是龟兹琵琶的高手。苏祇婆自幼随父亲学习乐律，精攻琵琶，后来成为一名出色的琵琶演奏家和音乐理论家。周武帝时，苏祇婆随突厥皇后阿史那（Asna）入长安，曾向郑译传授龟兹音乐中"五旦七调"的乐调体系（见《隋书・音乐志》）。此乐调对后来的燕乐二十八调及雅乐八十四调理论的产生有着重要的作用。

2. 曹氏家族的乐人

从南北朝开始，曹氏家族在宫廷乐中起着重要的作用，后魏到北齐分别有曹婆罗门、曹僧奴、曹妙达、曹昭仪。到了唐代又出现了曹保一家的曹氏琵琶演奏家，声名更为显赫。他们与北齐的曹婆罗门一家辉映相照，其中曹保，其子善才，其孙曹纲等的演奏技艺在史料中均有记载。

曹婆罗门为北魏时人，曾跟一商人习龟兹琵琶，传艺于子曹僧奴，再传于孙辈妙达及昭仪兄妹，史称"四曹"琵琶乐人。曹婆罗门是其家族中最早进入我国宫廷的琵琶乐人，他传艺于其子曹僧奴，曹僧奴有两个女儿一个儿子，都是琵琶乐人。其中女儿曹昭仪不仅善弹琵琶而且容貌美艳，深受后主宠爱，为她建隆基堂，深屋藏娇①。但是祖孙三代中数曹妙达演奏技艺最高，也最受皇帝宠爱。《旧唐书・音乐志》中说："后魏有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，世传其业，至孙妙达，尤为北齐高洋所重，常自击鼓以和

---

① 《北史》卷14："乐人曹僧奴进二女，大者忤旨，剥面皮；少者弹琵琶，为昭仪。以僧奴为日南王。僧奴死后，又贵其兄弟妙达等二人，同日皆为郡王。为昭仪别起隆基堂，极为绮丽。陆媪诬以左道，遂杀之。"

之。"这里主要描述了孙子曹妙达的演奏技艺精湛并为北齐后主高洋所动容，常在其演奏时情不自禁地和着节奏以鼓相伴的情景。曹僧奴不仅技艺高超，备受宠爱，还封王授爵。《北史》卷92恩幸传载："曹僧奴、僧奴子妙达，以能弹胡琵琶，甚被宠遇，俱开府封王。"可见他是我国历史上因堪能音乐而被封王的乐人。

到了唐代，又出现了曹保一家的曹氏琵琶，声名更为显赫。他们与北齐的曹婆罗门一家成为构筑丝绸之路上琵琶艺术发展史的重要人物。据段安节《乐府杂录》记载："贞元中……曹保，保其子善才，其孙曹纲，皆袭所艺。"尤以曹善才和曹刚的演奏艺术，受到当时诗人的特别赞赏。曹善才是唐代教坊的一流乐师，曾任梨园供奉，而且善于教学，其门下琵琶弟子众多。他的琵琶演奏常变新曲，连皇帝都爱听他的琵琶。当他演奏时全场寂静，无人敢摆弄乐器①。善才死后，唐诗人李绅感慨地写道："闻道善才成朽骨，空余弟子奉音徽。"而其子曹刚的演奏技巧更胜其父，尤其是他右手的拨子功，力如风雷，名噪一时。白居易、刘禹锡等诗人听曹刚演奏，都感叹其技艺水平高超过人。白居易《听曹刚琵琶兼示重莲》道："拨拨弦弦意不同，胡啼番语两玲珑。谁能截得曹刚手，插向重莲衣袖中。"刘禹锡的《曹刚》曰："大弦嘈囋小弦清，喷雪含风意思生。一听曹刚弹薄媚，人生不合出京城。"都大赞其演奏技能的高超，为唐代琵琶的一绝。

3. 康昆仑与段善本

唐代是琵琶名师辈出的一个时期，除上述的曹氏琵琶家族外还有大量的琵琶乐手，其中康昆仑与段善本为中唐时期的出色乐人。唐段安节的《乐府杂录》琵琶条目中记载了这两位音乐家的逸闻趣事。这段记载的大意是贞元(785—805在位)中长安大旱，两市祈雨赛乐，街东有康昆仑称琵琶第一手，自谓街西无己敌。将一曲《绿腰》新翻羽调。街西出一女郎，以此曲移在枫香调中弹

---

① 李坤《悲善才》中写道：东头弟子曹善才，琵琶请进新翻曲，天颜尽听朱丝弹，众乐寂然无敢举。

奏，“及下拨，声如雷，其妙入神”。昆仑深受感动拜请为师，始知实为庄严寺僧段善本之化妆。第二天德宗皇帝招其入殿重赏段善本并命其教授昆仑琵琶。善本则要求昆仑“不近乐器十余年，使忘其本领，然后可教”，从基础技法开始改正了康昆仑的技艺，使康后来“尽段之艺”，有了成就。段善本的琵琶技艺成为唐代的街头佳话。它不仅善于曲翻新调还能作曲并教授了大量的琵琶弟子。元稹《琵琶歌》载：“段师弟子数十人，李家管儿称上足。”称赞段善本数十人的弟子中李管儿最上足。史籍记载段善本的新创曲在宋郭茂倩《乐府诗集》卷79《凉州歌》可见一斑，说《梁州曲》本在正宫调中，有大遍小遍。至贞元初，由康昆仑翻入琵琶玉宸宫调，初进曲在玉宸殿，故有此名。而该曲在张同《幽闲鼓吹》曰：“段和尚善琵琶，自制《西凉州》。后传康昆仑，即《道调凉州》也，亦谓之《新凉州》云。”可见段善本在中唐时期影响之深。

4. 白明达

龟兹人。曾为北周、隋、唐三朝宫廷服务，隋炀帝(605—618)时为乐正，是深受宠爱的乐人。于隋宫廷受命作有《万岁乐》《藏钩乐》《七夕相逢乐》《投壶乐》《舞席同心髻》《玉女行觞》《神仙留客》《掷砖续命》《斗鸡子》《斗百草》《泛龙舟》《还旧宫》《长乐花》及《十二时》等曲。炀帝赏识他的音乐，曾表示要按曹妙达在北齐封王开府之例，予以封王厚禄。由于白明达精通琵琶而作曲，炀帝并感悟其乐对他的大臣们说：“多弹曲者，如人多读书。读书多则能撰书，弹曲多即能造曲。此理之然也。”他所作的乐曲后来一直被后人传承，唐代宫廷中仍传有他的《泛龙舟》《七夕相逢乐》；五代的敦煌曲子词中还有词调《斗百草》。在他的作品中影响最大的是《春莺啭》，词曲被教坊编入软舞，玄宗朝时十分盛行，杨贵妃也特善此舞。该曲后传至东亚诸国，至今仍是朝鲜、日本雅乐中的保留曲目。

5. 裴神符

唐贞观年间(627—649)的五弦琵琶高手、作曲家，又名裴洛

尔。《新唐书》卷21的礼乐志五弦的条目记载道，“五弦，如琵琶而小，北国所出，旧以木拨弹，乐工裴神符初以手弹，太宗悦甚，后人习为扫琵琶”。裴神符一改过去以木拨弹奏琵琶的方法，直接用手指演奏，这可能就成了后来唐代所说的“搊弹家”了。他的这种演奏深受太宗喜悦，被后人习为扫琵琶。贞观末年又做了胜蛮奴、火凤、倾杯乐三首乐曲，于高宗(650—683)末年之时已经十分流行①，在盛唐宫廷俗乐中扮演了重要角色。唐代诗人元稹盛赞胡乐并对其后胡乐《火凤》与《春莺啭》的逐渐消失深感惋惜，在他的《和李校书新题乐府十二首·法曲》诗中说道：“火凤声沉多咽绝，春莺啭罢长萧索。胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。”裴神符在音乐创作上颇有贡献，同时在琵琶演奏方面上也有革新和突破，是一位载入中国音乐史册的人物，唐后直接用手指代替拨子演奏琵琶，这种方法后来逐渐成为传统的琵琶演奏法。

6. 李龟年

唐开元初年的著名乐工，玄宗时李龟年、李彭年、李鹤年兄弟三人都有艺术才华。李龟年擅奏筚篥、羯鼓，又能作曲，尤善歌唱。由于他演艺精湛，经常被王公贵人请去演唱，是王公贵人家中的常客。安史之乱后，李龟年流落到江南，每遇良辰美景便演唱几曲，常令听者潸然泪下。杜甫也流落到江南，在一次宴会上听到了李龟年的演唱，就写了一首《江南逢李龟年》：“岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻。正是江南好风景，落花时节又逢君。”诗中的岐王是唐玄宗李隆基的弟弟，李范以好学爱才著称，雅善音律。崔九，即崔涤，中书令崔湜的弟弟。玄宗时，曾任殿中监，出入禁中，得玄宗宠幸。可见李龟年玄宗朝时常出入于达官贵人之间，是一个备受赏识的乐人，也道出了李龟年在安乐山前后的两重人生。他还作有《渭州》《荔枝香》等曲。

---

① 《新唐书》卷21礼乐11，“五弦，如琵琶而小，北国所出，旧以木拨弹，乐工裴神符初以手弹，太宗悦甚，后人习为扫琵琶。”

第八节　外来的音乐家与对外交流

我国隋唐时期音乐文化的形成及高度的发达与张骞的西征后丝绸之路的开启、外来文化的输入有着密切的关联。大量的胡乐人的来朝、胡乐器的引进促使唐俗乐的高度发展，音乐的性格、规模都在不同的程度上发生了变化。尤其是盛唐以来俗胡两乐由鼎立的格局走向融合，形成了新的大唐燕乐。唐十部乐中除燕乐与清乐外，其他八部都是外来乐，可见外来音乐对唐燕乐的形成作出了巨大的贡献。高度成熟的大唐燕乐之后又对东亚的日本、朝鲜、越南诸国产生文化上的辐射，并逐步形成东亚汉字文化圈。

如前文所述，从唐的十部伎中外来乐占据了八部（天竺、疏勒、龟兹、安国、康国、西凉、高昌和高丽），其中除东面一伎高丽与中西交融的西凉乐外，其他西域六伎胡乐占据了重大比例，当时大量的胡乐人来到中原为唐代音乐文化的繁盛作出贡献，从西安唐墓出土的唐三彩（参见图 5－11）中，西域乐人骑在骆驼上手持筚篥、琵琶等乐器渐奏渐行的场面反映出西域乐人来到唐都的一道胜景。张骞西征后，大致从魏晋开始至唐的四五百年间，胡乐由逐渐渗透到广为传播、家喻户晓。西域乐人从不同的国别陆续进入中原。如曹国的曹婆罗门、曹僧奴、曹妙达、曹善才；安国的安马驹、安未弱、安叱奴等；龟兹国的苏祇婆、白智通、白明达、白妙达等；康国的康昆仑、康唐卿；苏勒人裴神符、裴兴奴等。其中大部分是琵琶演奏家，还有乐律学家、作曲家和俳优者。

图 5－11　西安出土唐三彩①

嫁给北周武帝时来朝的阿史那氏的陪从苏祇婆，传来了西域的乐理——五旦七调，这一乐调由隋朝的郑译在琵琶上付诸实践，后又据此演绎成雅乐八十四调理论。隋代及初唐时期，宫室中胡乐人十分活跃，其中龟兹人白明达随突厥皇后入国，他历经北周、隋和唐三代王朝，深为历代皇帝所器重。曾作有《万岁乐》《泛龙舟》《七夕相逢乐》《投壶乐》《十二时》等许多乐曲。白明达因精于琵琶、作曲，至唐代倍受太宗和高宗的宠爱。他所作的《春莺啭》是受高宗之意而作，该作品被编入教坊的软舞之列。《隋书·音乐志》载：

> 开皇中，其器大盛于闾干。时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估衒公王之间，举时争相慕尚。

可见这一时期胡乐的盛行。而胡乐曲、乐舞也十分活跃。十部伎中龟兹乐的歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》，又有《疏勒盐》。天竺伎的歌曲有《沙石疆》，舞曲有《天曲》。康国伎的歌曲有《戢殿农和正》，舞曲有《贺兰钵鼻始》《末奚波地》《农惠钵鼻始》《前拔地惠地》等。疏勒伎的歌曲有《亢利死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》。安国伎的歌曲有《附萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和祇》。另外西凉乐中还有《于阗佛曲》等[②]。除乐人、乐曲、乐舞外，胡乐器的传入也具有重要的意义，它是将胡乐人、乐舞、乐器传入中原的实物佐证。从汉朝起琵琶、箜篌就流入中国，接着五弦琵琶、凤首箜篌、筚篥、羯鼓、答腊鼓、鸡娄鼓、都昙鼓、毛员鼓、拍鼓、铜鼓、贝等新的胡乐器输入中国。胡乐器在南北朝时期基本已全部登上了中国的舞台。如果将唐代

---

① 唐鲜于庭诲墓出土的载乐驼俑，引自刘东升等：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社，1988 年，第 84 页。

② 参见《隋书》音乐下。

的乐器按雅、俗、胡分类，我们就能清晰地看到胡乐的比例了。

雅乐器：镈钟、编钟、特磬、编磬、錞于、柷、敔、舂牍、拍板、雷鼓、灵鼓、路鼓、鼖鼓、鼛鼓、晋鼓、楹鼓、皋鼓、琴、瑟、笙、竽，管、篪、籥。(24 种)

俗乐器：筑、筝、阮咸、击琴、笙、笛、箫、尺八、笳、方响、拍板、秦琵琶、齐鼓、鞉鼓、叶(吹叶)等。(15 种)

胡乐器：琵琶、五弦、竖箜篌、凤首箜篌、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、侯提鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜钹、铜鼓、沙锣、正鼓、和鼓、齐鼓、担鼓、横笛、筚篥、胡芦笙、龟头鼓、角、笳、铜角、贝、桃皮筚篥、双筚篥、义嘴笛。(29 种)

以上是从隋唐前后二十五史乐志以及唐代相关的史籍中罗列出来这一时期的乐器，从中可以看出胡乐器占据的比例最大，其种类是俗乐器的一倍以上，在宫廷乐中地位显要。不仅如此，这种以胡俗乐为核心的、高度成熟的大唐燕乐也先后对东亚的日本、朝鲜、越南产生影响。日本共派遣了 23 批遣隋使、遣唐使来汲取丰富的隋唐文化，建立起了完整的宫廷文化，是最直接接收唐代文化的国度。而朝鲜、越南也在不同的程度上先后将唐代文化纳入到本国文化中，成为东亚文化圈中的一分子。

思考练习题

一、名词解释

1. 坐部伎
2. 立部伎
3. 太常寺
4. 太乐署
5. 鼓吹署
6. 教　坊
7. 梨　园
8. 唐大曲
9. 唐燕乐

10. 唐雅乐
11.《霓裳羽衣曲》
12.《秦王破阵乐》
13. 轧　筝
14. 奚　琴
15. 尺　八
16. 燕乐二十八调
17. 雅乐八十四调
18. 曹善才
19. 李龟年
20. 苏祇婆
21. 白明达
22. 裴神符

二、简述题

1. 简述隋唐宫廷乐的形成与胡乐的关系。
2. 简述内教坊与梨园的机构组织。
3. 简述胡乐器在隋唐时期的贡献。
4. 简述唐代音乐的曲式及其乐调问题。

第三阶段　民族文化绽放时期

（宋朝至明朝、清朝）

第六章　宋元时期的音乐
（960 年—1368 年）

第一节　概　述

唐安禄山事件后，宫廷力量受到了极大的打击，后唐至五代随着宫廷实力的弱化，国力急剧下滑。掖庭教坊女乐人逐渐解放回乡，由唐玄宗朝设立的梨园也蒙受巨大打击，乐人逐渐散落民间，内教坊功能衰竭。十部乐、坐立二部伎、皇帝破阵乐等盛唐大曲及以宫廷为主体的盛势文化日显衰竭。从公元 907 年朱温灭唐到 960 年北宋建立之间，进入了一个五代十国的大割据时代。后周显德七年正月（960），殿前都点检赵匡胤发动陈桥兵变，建都东京（今河南开封），确立宋朝，史称北宋，结束了唐后五十三年纷争割据的混乱局面。宋朝分北宋（960—1127）和南宋（1127—1279）两个时期。两宋间，在技术改进与租佃制的推动下，农业生产获得显著发展，手工业分工细密化，工艺水平、商品经济提高迅速，货币流通扩大，市井文化的发达成为这一时期的显著特征。为适应城市商品经济的需要，各地民间音乐活动纷纷兴起，与此相呼应的是“瓦肆、瓦舍、游棚、勾栏”等演出场所的蓬勃兴起，大大推动了民间艺术的发展，出现了历代从未有的民间文化活跃时期。另外，从国家整体来看，两宋时期也饱受北方少数民族的侵扰，契丹族建立的辽、羌族建立的西夏王朝，南宋时期女真族建立的金等，都对两宋的政权构成威胁。由此，以推崇汉族传统文化来抵御外来文化成为一种使命，从而形成了宋代理学发达、儒教朱学的兴起等等。这样，在复古重兴儒教礼乐文化的背景下，雅乐得到了进一步的发展。由此，西域及北方少数民族的音乐受到

排斥，胡人乐舞以及宫廷中大型歌舞、俗乐淡出历史舞台，同时大部分西域传来的外来乐器，诸如许多印度鼓、五弦琵琶、阮咸、尺八、箜篌、筚篥等渐渐失宠，有的干脆退出了历史舞台。而有的乐器及音乐体裁却在新的环境下出现了转机，孕育出新的体裁样式。尤其是元代以来，少数民族及伊斯兰文化的传入，出现了一些新的乐器和音乐形式。如三弦、火不思、双韵、渤海琴等外来乐器的引进及乐器改革显露出新的势头。宋元间小乐器、清乐、细乐等的器乐合奏、室内乐形式的出现，以及宋的古琴独奏曲及元朝琵琶大曲等的诞生，标志着这一时期民族文化走向成熟。

在唐宋的时代交割过程中，由于政治、经济、社会形态等发生了巨大的变化，其音乐文化也随之而发生了新的变更。唐代以内教坊为核心、宫廷燕乐为主体的多地域性的国际化时期，进入宋朝后开始步入吸收、消化并逐渐走向一个自我文化展开时期，宫廷大型燕乐乐舞以及胡乐盛行的时代宣告结束。宋代崇尚商业，随着市井文化的展开，尤其是看戏须付钱买票的形式确立，看戏赏乐的性质发生了变化，音乐成了人们修身养性、滋养情操的文化艺术内容，一改唐代以歌颂皇帝为主的大型宫廷乐舞、十部伎、坐立两部伎等的形式，取而代之的是以历史性、社会性题材为主，形式上产生大量贴近与反映民间、市民生活为主体的戏曲曲艺、说唱艺术。具体地说，诸如鼓子词、说话、散曲、唱赚、院本、杂剧、南戏、傀儡、诸宫调等在这样的背景下应运而生，并迅速走向职业化，迎来了一个历史上全然一新的民族民间文化的绽放时期。

第二节 曲子及词乐的发展

曲子源于隋唐时期用于短小形式的歌曲曲调，其体裁相对于唐大曲，是一种结构简单的词乐音乐形式。宋王灼《碧鸡漫志》卷一云：“盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛。今则繁声淫

奏，殆不可数。”唐代的“曲子”大都以整齐、对仗的绝句体见多，到了晚唐及五代则出现了一些长短句的格律形式。这种长短不一、节奏丰富、能自由地抒发感情的词乐获得了宋代文人的极大青睐，使这一体裁得到了广泛地发展。为曲子所填的歌词逐渐形成了一种独立的文学样式——宋词，她与唐诗齐名成为今日文坛上一朵艳丽的奇葩。

“曲子”在唐诗逐渐向着宋词发展的过程中有新创作的，也有旧曲填新词的，而填词曲中常采用的有“偷声”“减字”等创作手法，即增加原来词句的字数，或减少原来词句的字数。在《全宋词》晏几道的《南乡子》中云：

月夜落花朝。减字偷声按玉箫。柳外行人回首处，迢迢。若比银河路更遥

杨无咎的《雨中花令》也曰：

慢引莺喉千样转。听过处、几多娇怨。换羽移宫，偷声减字，不顾人肠断。

这种增加字数的填词作法，也常直接出现在标题中。如《减字木兰花》《偷声木兰花》等。还有增加原曲的乐句叫作“摊破”；将不同曲牌的乐句衔接起来或变换调式、调高的手法称为“犯调”。宋人刘辰翁的《摊破浣溪沙》的上下句中都比原体裁的《浣溪沙》各多出一句词，乐句增加，词也相应增多了。而“犯调”的做法在唐代就已出现，到了宋朝已成时尚。《太平御览》乐部十八中引《乐纂》曰：

唐玄宗时，乐人孙处秀善吹笛，好作犯声。当时皆以为新意流美，乐人皆效之。其声变态日增，因有犯调。犯调，即今之所尚也。

在宋代除了旧曲填新词的作品外，还有完全新创作的曲子，叫作“自度曲”。“自度曲”往往先作曲再填词，形成了宋朝的一种新创作体裁。

从音乐的结构上来说，曲子中有“令”“慢”“引”“序”“歌头”“近”等结构体裁类别，构成了长短不一的形式。它与大曲相类似，形式结构却相对小些。如“令”一般为单段体短小的曲牌，偶尔也有上下阕的，如《调笑令》《浪淘沙令》《花酒令》等都属此类。相对于此的是“慢”，它是一种抒情的、结构稍长的曲牌。如《声声慢》《采桑子慢》《鼓笛慢》等，以双段居多。而“引”“近”“破”等往往是用手或其他打击乐器伴奏的一种曲子形式。唐宋间有着大量的曲子创作，但是真正留存下来的并不多，我们现在见到的都是一些文学作品，而姜白石的《白石道人歌曲》为后人留下了十分珍贵的文化艺术遗产，其曲谱是研究宋词的重要依据。

姜夔(1155—1221)，字尧章，号白石道人，世称姜白石，江西鄱阳(今江西上饶市鄱阳县)人，南宋诗词名家与音乐家。童年失去父母，在汉阳的姐姐家度过了青少年时期。他爱好音乐文学和书法。成年后屡试不第，便过着四处漂泊、颠簸流离的清客生活。他的书法精湛，擅长诗词，尤以词著称，他写下了大量的诗词作品，为后人留下了一百八十多首诗、八十多首词，生前曾向朝廷进献《大乐议》和《琴瑟考古图》。他在音乐史上的主要贡献是为后人留下了附有乐谱的《白石道人歌曲》词曲集。其中收入了琴歌《古怨》词 1 首，旁附减字谱；自度曲和古曲等词 17 首，旁附俗字谱；祀神曲《越九歌》词 10 首，旁附律吕字谱。这是宋代以来仅有的附有乐谱的歌曲集，是极其珍贵的音乐遗产。其中 14 首自度曲如《扬州慢》《凄凉犯》《杏花天影》《暗香》《石湖仙》等是我国现存最早的声乐创作作品。自度曲也就是作者当时所创之曲。姜夔的 14 首自度曲一般在词前都有一段小序，说明创作的背景与动机。《扬州慢》是姜夔青年时期的作品，作于淳熙三年(1176)，是其自度曲中的代表作之一。作品洋溢着强烈的爱国主义激情，在该首乐曲的小序中写道：“入其城，则四顾萧条，寒水自碧，暮色

渐起，戍角悲吟。余怀怆然，感慨今昔。因自度此曲。”抒发了他到达扬州之际，目睹被金兵劫掠所留下的满目苍凉、凄惨悲愤之情(见谱例《扬州慢》6－1)。

［谱例 6－1］：

白石道人歌曲卷四
自製曲　番陽姜　夔堯章
揚州慢 中呂宮
淳熙丙申至日余過維揚夜雪初霽薺
麥彌望入其城則四顧蕭條寒水自碧
暮色漸起戍角悲吟予懷愴然感慨今
昔因自度此曲千巖老人以為有黍離
之悲也
淮左名都竹西佳處解鞍少駐初程過春風十里
白石道人歌曲卷四　一
盡薺麥青青自胡馬窺江去後廢池喬木猶厭言
兵漸黃昏清角吹寒都在空城　杜郎俊賞算而
今重到須驚縱荳蔻詞工青樓夢好難賦深情二
十四橋仍在波心蕩冷月無聲念橋邊紅藥年年
知為誰生
長亭怨慢 中呂宮

乐曲分上下两阙，但是作品并不是按传统上下阙对称的方式安排，而是按词曲内容所需作较大幅度的展开，尤其是在“自胡马窥江去后”与“波心荡冷月无声”处以感叹、激越的音调出现，十分生动、富有激情，给人以深刻的印象。姜夔的音乐作品重视技巧、富有创意，较多地运用七声音阶，并强调四度音与七度音，常有离调的倾向，形成一种独特的音乐风格。该作品由杨荫浏先生译成现代谱(见谱例 6－2)：

[谱例 6-2:《扬州慢》]

姜 夔词曲

杨荫浏译谱

第三节 说唱音乐

宋代,随着城市文化的展开、艺术商品化的深入,唐代传承的佛教变文、唱文,民间的说唱、茶楼酒肆青楼文化等得到广泛而纵深的发展。北宋末年画家张择端的《清明上河图》生动地描述了清明时分汴京城里车水马龙、热闹非凡的生活情景。在这样的历史背景下,宋代城市中的说唱艺术形式多样、各具特色,得到了高度的发展。银子儿、诸宫调、鼓子词、货郎儿、唱赚、陶真、嘌唱、说话等应运而生,成了这一时代的重要特征。以下对这一时期的重要说唱音乐体裁稍作解释。

1. 唱　赚

南宋出现的一种说唱艺术，源于北宋的缠令与缠达的套曲。南宋绍兴年间由艺人张五牛吸取了流行于当时的“动鼓板、太平令、赚鼓板”的表演形式，将它们运用于缠令和缠达之中。缠令和缠达都是套曲的说唱音乐。缠令是有引子和尾声的套曲，而缠达只有引子而无尾声①。唱赚的“赚”取自于“赚板鼓”，即在音乐的高潮处加入一段有特点的音乐。其表演往往以演唱者自击鼓，另有板和笛等乐器伴奏。南宋陈元靓的《事林广记》中载有一幅在数人游玩踢蹴的同时，伴有唱赚的表演情景(参见图 6－1)。左边三人的拍板、横笛与击鼓是唱赚中常用的伴奏乐器。

图 6－1　踢蹴与唱赚

唱赚的台本为赚词，赚为中间的曲调形式，而多套的长篇也称作复赚。南宋陈元靓著《事林广记》中载有俗字谱记写的唱赚套曲，其中《愿成双令》是一个包含着多个曲牌的套曲唱赚。

① 《梦粱录》卷 20 载：“唱赚在京时，只有缠令、缠达。有引子、尾声为缠令。引子后只有两腔迎互循环，间有缠达。”

2. 鼓子词

源于北宋的一种以鼓为主要伴奏乐器，并以一个曲牌作反复演唱的说唱艺术。北宋欧阳修曾作有十二个月的《渔家傲》曲牌鼓子词，即以《渔家傲》为曲牌连续反复演唱十二个月的不同时景唱段。而鼓子词也有夹叙夹唱的演出形式。北宋末期赵德璘的《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》，是一篇由一段散文的讲说和一段词调的歌唱轮流相间而成的鼓子词，歌唱部分用商调《蝶恋花》词反复 12 次。鼓子词在演唱时除了鼓伴奏外，还加上管弦，一般由三人以上配合表演。

3. 货郎儿

宋元时期民间的一种说唱艺术。随着市井文化的发展，由民间小贩往来于城乡间挑担叫卖商品之声而缘起，称货郎儿。他们沿街走巷，敲打锣鼓，呼唱着物品的名称以招徕顾客，所唱的腔调不断被加工定型而称为“货郎儿”“货郎太平歌”或“转调货郎儿”。在《梦粱录》脚骶的条目载：“今街市与宅院，往往效京师。叫声，以市井诸色歌叫卖物之声，采合宫商成其词也。”到了元代歌曲货郎儿与说话相配合，用于叙述故事，成为说唱货郎儿，元杂剧《风雨像生货郎旦》第四折中有说唱货郎儿的场面。其所唱的货郎儿曲调共有 9 段，每段都将货郎儿分为头尾两部分，中间插以 1 支或 2 支其他曲牌。

4. 诸宫调

诸宫调是由不同曲式单元联合组成的大型说唱艺术。形式以唱为主，兼以说白。唱的部分是用多种宫调的若干不同曲牌组成，故称“诸宫调”。首创者为北宋泽州人孔三传。诸宫调的曲调主要来源于唐宋大曲、词调，宋代唱赚的缠令以及当时流行的俗曲。诸宫调的曲式表现多样，有单个曲牌的只曲；有单一曲牌反复多次并加上尾声的套曲；亦有以同一宫调的若干曲牌串联而成的套曲形式等，多以故事情节来决定表演形式。伴奏乐器主要有鼓、板、笛，后来也加用弦乐器和其他打击乐器。

现在能够见到完整的诸宫调是金代章宗(1190—1208)时人董解元的《西厢记诸宫调》。其音乐非常丰富,运用了正宫、道宫、黄钟宫、南吕宫等 14 个宫调,151 个曲牌,曲式结构复杂,表现内容丰富。其中约三分之一曲牌的乐谱还保存在《九宫大成南北词宫谱》中。

5. 陶　真

宋代民间流行的一种以鼓或琵琶伴奏的说唱艺术。尤其在南宋、金元年间,是一种十分受民众欢迎的艺术体裁。南宋的《西湖老人繁胜录》记载:“唱涯词,只引子弟;听淘真,尽是村人。”道出了陶真在农村中大受欢迎和流行程度。陶真一直传承于元、明、清。明人田汝成在其《西湖游览志余》中说道:当时“杭州男女瞽者,多学琵琶,唱古今小说、平话,以觅衣食,谓之陶真”。可见当时的说唱者多为男女盲艺人,琵琶是其主要的伴奏乐器。内容以民间流行的小说、评话为主。到了明末嘉靖、万历年间出现于杭州及浙江一带的“弹词”是常以琵琶伴奏的七言句式,它与陶真有着密切的关系。

第四节　歌舞大曲的演进与戏曲、杂剧音乐的发展

唐的歌舞大曲进入宋代已渐趋衰落。据《文献通考》记载,宋初教坊还能演奏如《凉州》《伊州》《水调》《剑器》等唐时旧曲 40 余首,但《平音普天乐》《宇宙荷皇恩》《垂衣定》等宋时新声也渐入其间。如果唐大曲以“散序、靸、排遍、攧、正攧、入破、虚催、实催、衮遍、歇指、杀衮,始成一曲”(《碧鸡漫志》)庞大复杂的多段体结构呈现的话,那么宋大曲已经克服了那种各段内容互不连贯的缺陷,一般是以全篇为结构来叙述故事、展开情节的。

结构上宋大曲仍然是由“散序—歌(排遍)—破”三个部分的完整形式而组成。但宋大曲并非全部采用唐大曲的庞大结构,而是只使用其部分的“摘遍”段落。重要的是宋人开始注入了新的

创作内容(新声)。宋大曲的歌词为长短句,歌词格律发生了变化,乐句的长短结构亦与唐大曲不同。如道宫《薄媚大曲》《采莲大曲》、宋曾布《水调歌头》等,几乎都是摘遍,各曲的句法结构较复杂,曲调也较细致。

我国戏曲、戏剧的产生经历了十分漫长的历史发展,汉代的角抵戏;南北朝的《代面》《拨头》《踏摇娘》等已出现了以人物为表现主体,说白、歌舞并用来表现故事情节的艺术体裁。唐代的《参军戏》则已大大扩展了表现内涵形成了戏剧的雏形。宋代,随着城市经济的繁荣,市井文化、民间诸多艺术的急剧兴起大大推动了戏剧的成熟与发展。杂剧与南戏是这一时代出现的重要艺术形式。

1. 宋杂剧

宋代出现的一种戏剧形式,源于唐代的参军戏、百戏、歌舞之类的杂戏。形式上由三个部分构成:第一部分为“艳段”,相当于正戏的引子;第二部分是正戏的主体,称作“正杂剧”,叙述故事情节,有说唱及舞蹈;第三部分为“散段”,也称杂扮、杂旺等,表演滑稽、调笑,或间有杂技,是全剧的尾声。宋·吴自牧的《梦粱录》卷20中对杂剧的结构内容作了详细而具体的描述:

> 且谓杂剧中末泥为长,每一场四人或五人。先做寻常熟事一段,名曰“艳段”。次做正杂剧、通名两段。末泥色主张,引戏色分付,副净色发乔,副末色打诨。或添一人,名曰“装孤”。先吹曲,破断送,谓之“把色”。大抵全以故事,务在滑稽唱念,应对通遍。此本是鉴戒,又隐于谏诤,故从便跳露,谓之无过虫耳。若欲驾前承应,亦无责罚。一时取圣颜笑。凡有谏诤,或谏官陈事,上不从,则此辈妆做故事,隐其情而谏之,于上颜亦无怒也。又有杂扮,或曰“杂班”,又名“经元子”、又谓之“拔和”,即杂剧之后散段也。

当然这三段内容比较自由,彼此间可互不连贯。宋杂剧已经

初步形成比较明确的表演角色。全剧由末泥、引戏、副净、副末、装孤等四五个角色构成。宋杂剧的音乐主要来源于唐宋大曲、法曲、曲子词和诸宫调等。表演形式歌、舞、剧三者兼具,它是诸般伎艺杂陈的戏曲初级阶段的体裁样式。演出时有乐器伴奏,而伴奏者称为把色。

2. 元杂剧

元杂剧是在宋金杂剧、院本以及唱赚、诸宫调等民间艺术成就的基础上发展而成的戏曲曲艺。因多演于北方,故亦称之为北杂剧或北曲。

元杂剧的结构完整、严密,是我国戏剧体裁走向成熟的标志。一部剧本一般由四折或五折(相当于幕或场)组成,有时外加引子或插曲(称为“楔子”)。元杂剧的戏剧结构已经能完整地展示全剧的矛盾冲突。一本四折剧中一般描述的是开启、发展、高潮、结尾四个部分,但也有更大、结构更复杂的剧本。

元杂剧的音乐形式具有非常严密的逻辑性。它以北方音乐为基础,采用北曲联套的形式。每一折采用同一个宫调的若干曲牌所组成的套曲。通常一个剧本用四个套曲,由不同的四个宫调组成。音乐一般为七声音阶,节奏明快而刚健。伴奏乐器有笛、板、锣、鼓等。

杂剧角色分为旦、末、净、杂,他们各自又有不同的角色担当。如旦还有正旦、外旦、小旦、大旦、老旦等。末还包括正末、小末、冲末等。而正旦是担当歌唱的主要女演员。外旦、贴旦为次要女演员。正末是扮演歌唱的主要男演员,外末、副末是次要的男演员。净是地位低下的喜剧性人物。杂是除以上三类外的演员。角色上还有孤、驾、卜儿等。元杂剧往往采用一个角色主唱到底的方式。主唱者一般为正旦或是正末,以女主角正旦主唱的为旦本,如《窦娥冤》以窦娥主唱;而以男主角正末主唱的称为末本,如《汉宫秋》由汉元帝主唱。形式上比较鲜明地突出戏剧中的主要人物。元杂剧的表演除了主要的曲唱(歌唱)外,还有宾白(说白)和科介(动作),形成完整的戏剧表演形式。

图 6-2 王实甫《西厢记》剧本插图

元杂剧从体裁上已经出现了悲剧与喜剧两种形式；题材上出现了历史戏、爱情戏、神话剧等不同内容。较著名的有四大悲剧《窦娥冤》《梧桐雨》《赵氏孤儿》《汉宫秋》和四大爱情剧《西厢记》(参见图 6-2)《墙头马上》《拜月亭》《倩女离魂》。元杂剧的代表作品有关汉卿的《窦娥冤》《望江亭》《拜月亭》，王实甫的《西厢记》，马致远的《汉宫秋》，白朴的《墙头马上》等。传承的元杂剧有一百余种，大部分以现实主义的手法揭示出社会矛盾与平民的疾苦。而元杂剧的音乐较好地糅合了唐宋大曲、曲子、鼓子词、唱赚、诸宫调等多种音乐体裁，为后来的戏曲音乐发展奠定了重要基础。

3. 南 戏

12 世纪南宋初期南方浙江一带随着地方民间曲艺的兴起出现的我国最初的戏剧体裁——南戏，初出于浙江温州一带称为“温州杂剧”或“永嘉杂剧”。它是在南方诸多地方小戏、民间歌舞基础上发展起来的一个剧种，因其曲调主要取自于地方的“里巷歌谣”和民间俗曲，故有南戏之称①。南戏在南方亦称戏文，明清间称为传奇。其音乐的核心——南曲是戏曲的重要声腔系统。对明清以来的诸多声腔剧种，如海盐腔、余姚腔、昆山腔、弋阳腔的兴起和发展产生了直接的影响。

南戏大多为现实主义的题材，反映当时底层阶级受压迫，战

① 明代徐渭《南词叙录》载：“南戏始于宋光宗朝，……其曲则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士大夫罕有留意者。”

乱疾苦，民不聊生的时代背景。元后，南戏与元杂剧交流广泛，在艺术上有所发展，南戏也逐渐传入北方。元末，所谓的"四大传奇本"《荆钗记》《刘知远白兔记》《拜月亭》《杀狗劝夫》以及《琵琶记》等在后来的戏曲史上贡献重大，展示出一个新的局面。

南戏的形成具有渐变的过程，由乡间逐渐进入城市，戏曲结构由简至繁，角色由三四人发展至几十人。形式灵活、自由。角色分行渐渐细微而明确，基本行当有生、旦、净、丑、外、末、贴七种。其中以生、旦为主，其他角色皆为配角。角色的担当往往是：

生：男主角，以书生、秀才、状元之类的人物为多见。

旦：女主角，一般都为青年女子。

净：有正净和副净之分，但在南戏中只有副净。主要出于唐代参军戏中的参军这一角色，故所扮演的角色都以滑稽打诨为主。

丑：与净所扮人物大致相同，也是插科打诨一类的人物。

末：有正末和副末之分，而在南戏中只有副末。副末在戏中用于开场或扮演次要的男性人物。其形象主要还是插科打诨。

外：扮演老年男子或妇女。

南戏唱腔以五声音阶为主，音调上具有南曲特殊的、极尽柔和的南方特色。字少腔多。节奏规整，节拍形式多样，除散板、慢板、快板与北曲相同外，还运用了一种具有慢板特色的"赠板"，能非常深刻而细腻地刻画人物的内心情感。音乐的结构灵活、自由，能合理地将剧情的内容置于若干曲牌之中，形成多段体套曲。一个套曲可有多个宫调，具有相对的机动、灵活性。在戏剧角色的处理中每个角色都可演唱，除独唱外还运用对唱、齐唱、合唱、轮唱等形式来加强戏剧效果。初期的南戏演唱常以清唱形式出现，并以板来衬托唱腔，控制节奏。后来发展成以笛、鼓、板为主要伴奏乐器。约明代以后则加入了笙、琵琶、三弦等伴奏乐器。

历史上留存下来有记载的南戏有二百余种，而目前传存至今

的不到二十种。初期的南戏以描绘爱情婚姻和家庭生活的题材居多，如《张协状元》《小孙屠》和《宦门子弟错立身》。而元末明初的《荆钗记》《刘知远白兔记》《拜月亭记》《杀狗记》最具影响，合称“四大南戏”，是这一时期的代表作品。温州瑞安人高则诚于元朝至正年间创作的《琵琶记》是南戏发展的顶峰，在戏曲史上被称为“词曲之祖”，它对后来的戏剧艺术的发展影响深远。

第五节 器 乐

宋元音乐，在乐器的形态上也较为清晰地反映出不同于唐代的鲜明变化。唐朝末年及五代时期，随着宫廷俗乐的核心——内教坊、梨园等的衰竭，大量的宫廷女乐人被解散还乡，宫廷俗乐实际上已经趋于衰亡。盛极一时的胡乐器到了宋元时期，一部分流向民间，逐渐失去了过去的主角地位；还有部分乐器走向了消亡，如大量印度传来的乐鼓、五弦琵琶、尺八、箜篌、阮咸等渐渐失宠，成为历史。而有些晚唐出现的乐器如轧筝、奚琴以及宋元传来的三弦、火不思、双韵、渤海琴等形成一股新的音乐风尚。而宋以来器乐合奏，如小乐器、清乐、细乐等的室内乐形式的出现，以及宋代古琴独奏曲及元朝琵琶大曲的诞生等，标志着这一时期民族文化走向成熟。

一、宋元新乐器的出现

唐代出现了我国最初的拉弦乐器——奚琴，奚琴源出于我国北方奚族，两根弦，中间用竹片擦弦而发声，又称“嵇琴”（参见图5-8），该乐器在陈旸《乐书》中记载：

> 奚琴，本胡乐也。……奚部所好之乐也。盖其制两弦间以竹片轧之，至今民间用焉。

进入宋朝后，嵇琴广泛运用于民间与宫廷，演奏技艺已十分突出，《梦溪笔谈·补笔谈》记载道：教坊乐工徐衍在一次嵇琴的演奏中突然断了一根弦，但他并不换弦而在另一根弦上完成了全曲，演奏技艺令人折服。由于骑马是北方游牧民族生活中的重要部分，马尾上的倒刺具有一定的摩擦力，用于琴弓，在演奏效果上要远远胜过竹片。北宋便出现了马尾胡琴，并由西域传入中原。沈括的《梦溪笔谈》载“马尾胡琴随汗车，曲声由自怨单于”之句。而胡琴到了元明在中原地区得到了广泛的流行。

笙　在其历史沿革中有着不断变迁的过程。隋代已经出现36管竽、19管笙，笙还有大小之分，“大笙谓之巢，小笙谓之和”（《通典》乐四）。而这种形制上的大小变化，到了宋朝则出现了一种能够转调的“义管笙”。宋宫廷乐工单仲辛为能变换宫调而特制了一种能够转调的“义管笙”[①]。这一能够自由、便利转调的义管笙的出现，标志着这一时期的器乐发展适应了新时代的音乐需求。

元代由于蒙古军队的扩张，势力席卷欧亚大陆，其胜利凯旋也将伊斯兰文化带进了中国。三弦、火不思、“兴隆笙”等相继踏上了中国的土地。尤其是三弦对我国后来的戏曲曲艺、说唱音乐的展开产生了重大的作用。关于三弦在我国出现时期的问题，有着较大的争论。有些学者认为三弦起源于我国古代的弦鼗，但这种说法难以成立。因为从汉至宋的一千五六百年间的大量壁画、浮雕以及文献中，源自于汉前的弦鼗过渡到三弦乐器鲜有所见，可见三弦不是丝绸之路上的乐器。而辽、金时期的一些壁画、浮雕反映出类似三弦的乐器[②]，图6-3为河南焦作西冯村出土的金墓的乐俑，拟似一尊弹奏三弦的乐俑石雕。但是文字上的记载始

---

① 《宋史》乐一：“旧制，巢笙、和笙每变宫之际，必换义管，然难于遽易，乐工单仲辛遂改为一定之制，不复旋易，与诸宫调皆协。”

② 四川广元罗家桥出土的南宋乐伎石雕、河南焦作市西冯村金墓出土的乐俑都反映出类似演奏三弦的乐俑。

于元代。明代杨慎曾记载“今之三弦，始于元时，小山词云：‘三弦玉指，双钩草字，题赠玉娥儿’①。”这是长颈的无品三弦，方形或圆形音响的三弦尤其是明代以来被广泛使用于我国民间戏曲曲艺、说唱音乐之中。

图6-3 出土于金墓，拟似弹奏三弦的乐俑

火不思是共鸣箱蒙皮与琴身于一体的四弦乐器。来自于西域、蒙古及阿拉伯地区。初见于元代，盛行于明。火不思一词为土耳其语 qobuz 的音译，又名浑不似等，有多种音译。

云璈，现称作云锣。初出于元代，有十三面铜制的小锣悬挂于木架上，左手持小铜锣的木架柄，右手拿着小槌敲击②，是一种常在行进时演奏的乐器。云璈后来也被称作云锣。

兴隆笙，是元中统(1260—1263)年间经中亚、西亚传入我国的西方管风琴，是我国出现最早的键盘乐器。由于其簧片振动发音原理，在我国的文献中被记载为“兴隆笙”。该乐器在中国持续了几十年后，也许是因为音律及音响效果不符合国人的欣赏口味而逐渐消失。

二、器乐音乐的集大成时期

宋元时期是我国器乐音乐发展的重要阶段，宋代的一些笔记、小说，如《东京梦华录》《梦粱录》《都城纪胜》等都载有大量的器乐独奏曲目，特别是琵琶和古琴乐逐渐向着一个新的高度展开。值得注意的是，宋元以来室内乐形式的出现标志着器乐音乐进入了新纪

---

① 《渚山堂词话词品》，人民文学出版社，1998年，第74页。

② 《元史》礼乐志五，宴乐之器的条曰：“云璈，制以铜，为小锣十三，同一木架，下有长柄，左手持，而右手以小槌击之。”

元。可以看出宋代以来对唐代多元文化的接受，是经历了一个吸收和消化的过程，其间不仅剔除了许多中国人难以接受的器乐，如五弦琵琶、尺八、竽等，一些印度传来的乐鼓等逐渐退出了历史舞台，同时如上所述一批新生乐器的涌现、器乐独奏的展露以及室内乐的形成，为这一时期的音乐生活注入了一股新的生命力。

1. 琵　琶

唐宋期间，琵琶由横抱逐渐向着竖抱演变；四弦曲项琵琶出现了加品，音域扩大了。由过去拿着拨子演奏变为直接用手指弹奏，这一系列的变化可谓琵琶史上的一次革新。换言之，唐宋间逐渐完成了琵琶由伴奏乐器走向独奏乐器的过渡。白居易在他的《琵琶引》中描述琵琶女的演奏时道："千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面。"这里的"半遮面"是预示出演奏琵琶时已经开始竖着弹奏呢？还是琵琶女仅仅因害羞而用琵琶遮挡脸面呢？仅凭一行诗句很难做出明确的判断。但是在唐贞观年间琵琶演奏已开始扔掉拨子直接用手弹奏。《通典》乐四，丝五的条目载：

> 旧弹琵琶，皆用木拨弹之，大唐贞观中始有手弹之法，今所谓搊琵琶者是也。

尽管文字记载已经出现了直接用手弹琵琶的"搊弹家"，但是在所见到的唐代壁画、浮雕中一般还是持拨弹奏。而宋朝已出现了明确琵琶独奏的记载。《宋史》乐志 17 中出现过"琵琶独弹曲破十五"，并明确记载 15 首曲名与乐调。宋代周密的笔记《武林旧事》卷 1 中亦记载了"玉轴琵琶独弹正黄钟宫'福寿永康'、琵琶独弹高双调'会群仙'"等曲目。但是唐宋间琵琶作为独奏曲谱没有被后人传承。唐代的《五弦琵琶谱》《敦煌琵琶谱》等记谱体系在我国宋代以后就没有重现，直到元朝一曲《海清拿天鹅》才得以传承。

《海青拿天鹅》是元代出现的琵琶独奏曲，被收入于清代蒙古族人荣斋所编的《弦索备考》(1814)及华秋苹的《琵琶谱》(1818)

等作品集内。该作品在元代诗人杨允孚的《滦京杂咏》一诗中被提及："为爱琵琶调有情，月高未放酒杯停，新腔翻得凉州曲，弹出天鹅避海青。"注释：《海青拿天鹅》，新声也。也就是说《海青拿天鹅》在元代就已流行并在清代的乐谱中得到传承与记录。海青是一种猎鸟，是天鹅的天敌，作品描绘了北方少数民族以海青抓捕天鹅时的狩猎情景。全曲共 18 个段落，有引子与尾声以及正曲等四大部分组成。

引子部分的音调流畅、悠扬，似乎在描述一片辽阔、荒漠的大草原。乐曲的第一部分节奏的动感较强，活泼轻盈的音型表现出天鹅自由畅快地翱翔于天际，衬托其天真善良、自由无忌的性格。

第二部分，则以海青的形象为主题进行描述，酣畅地表现了其矫健、英武的雄姿。同时音乐中也不乏洋溢抒情的描述。

第三部分，描写海青发现天鹅，进行盘旋、追踪、追逐的情形。

第四部分，为全曲的高潮，描述海青与天鹅搏斗的情景。音乐上运用了急速的跳音，以及并弦、扫弦的剧烈不谐和音，表现出浓烈的战斗氛围。

尾声，又逐渐地恢复了平静，节奏舒缓、情绪欢快，显现出胜利者自满愉悦、不可一世的意境。

琵琶独奏曲《海青拿天鹅》反映出琵琶这件乐器的形制及演奏技法完全脱离了唐前只为声乐伴奏的状态，走向了琵琶独奏的近代化。山西曲沃县文化馆藏元代的琵琶乐俑是一面音域宽广的多柱琵琶（见图 6－4）①，标志着这一时期的琵琶已经告别了四弦四

图 6－4 元代山西曲沃多柱琵琶乐俑

① 引自《中国音乐文物大系・山西卷》，大象出版社，2000 年，第 220 页。

项的原始形制，走向了多柱、直抱演奏的崭新阶段。从乐器多柱的形制来看，音域加宽了，由横抱转向了直抱并直接由手指弹奏，大大加强了乐器的表现力，琵琶作为独奏乐器脱颖而出。

2. 古 琴

宋代以来器乐独奏曲的集中出现是这一时代的一大特色，其中古琴音乐经南北朝、唐代的发展，其演奏艺术已经达到了辉煌的高度，并形成了艺术流派，尤其是南宋时期在浙江一带已经出现较多风格不同、传承有序的流派，而琴乐浙派的代表郭沔是这一时期最具影响力的琴家。

郭沔(约 1190—1260)，字楚望，浙江永嘉人，南宋著名琴家，浙派琴乐的鼻祖。为南宋监察御史张岩家的琴师，由此收集到大量的宫廷与民间的古琴传谱，并对北宋以来的琴谱进行整理与传授，同时还创作新曲，其代表作有《潇湘水云》《秋鸿》《飞鸣吟》和《泛沧浪》等。他的学生及门徒中有刘志方、毛敏仲和徐天民等，由于他们都出自于浙江便形成了浙派体系，并对后来的琴乐发展产生了深刻的影响。创始人郭沔最具代表性的曲目是《潇湘水云》(谱例 6-3①)。该作品是郭沔在南宋末年定居于湖南衡山时创作的琴曲，为浙派代表作之一。作者郭沔在南宋末年目睹元兵南下，宋代江山大势已去，登高远望九嶷山，又目视潇水和湘水的奔腾气势，激起了对祖国山河深深的眷恋之情，便创作了这首作品。《潇湘水云》初见于明代朱权所编的《神奇秘谱》，全曲有 10 个段落，都附有小标题。乐曲经后来的琴家们不断的加工编修，至清代发展成 18 个段落。乐曲运用了古琴特有的吟、揉、滚、拂等技巧，高潮处出现了大幅度的跳动，并巧妙结合按音、泛音、散音等音色，描绘出一幅气势轩昂、气象万千的景色，抒发出对祖国壮丽山河的眷恋之情。

---

① 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编:《古琴曲集》第一集，人民音乐出版社，1962 年，第 181 页。

[谱例 6-3]:

潇湘水云

五知斋等合参

许　健记谱

三、器乐合奏音乐

宋以来随着市井文化的急剧展开，民间出现了大量的演出场所，瓦肆、瓦舍、游棚、勾栏以及茶楼酒肆等成了民间音乐十分活跃的场所。同时，由于晚唐教坊俗乐机构蒙受打击，宫廷承受不了沉重的负担，大量的乐人也走向了民间。迎合宋朝市井文化的需求，这一时期产生了大量的说唱艺术和器乐独奏曲，器乐合奏样式的形成也是这一时期的重要特征。器乐合奏的体裁有细乐、

小器乐、清乐。器乐合奏以规模较小，声响清越细腻为特征。

细乐所用乐器包括箫管、笙、秦、稽琴、方响，它与教坊大乐相比，不用大鼓、杖鼓、羯鼓、头管、琵琶、筝等乐器①。可见细乐这一音乐体裁是因排除了许多大音量的打击乐器而成其名的。

小器乐是以几个乐人合奏形式，乐器有很多组合，如双韵合阮咸，稽琴合箫管，琴合葫芦。琴单拨十四弦以及板与鼓相合等②。

在《都城纪胜》中载有对清乐的描述："清乐比马后乐，加方响、笙、笛，用小提鼓，其声亦轻细也。淳熙间，德寿宫龙笛色，使臣四十名，每中秋或月夜，令独奏龙笛，声闻于人间，真清乐也。"可见清乐也是以其清澈透亮的音色而被命名的。

宋朝以来出现器乐独奏的同时，器乐合奏是这一时代的重要特征，也可视为我国器乐室内乐的滥觞。

第六节　音乐理论的发展

宋朝以来中国的音乐理论有了进一步的发展，蔡元定在三分损益法的基础上提出了十八律的理论，朝着实际解决旋宫转调迈出了新的一步。古乐谱的展开在这一时期出现了新的势头，唐代以来，古琴谱的改革出现了减字谱，在宋朝姜夔的作品中得以广泛运用，同时宋朝出现了俗字谱与工尺谱，预示着我国记谱法开始走向成熟。再次，北宋以来，大量的音乐理论著作以及笔记小说的诞生也成为了解这一时期音乐现象很好的补充。

一、蔡元定及其"十八律"

蔡元定（1135—1198），南宋著名理学家、乐律学家，朱熹理

---

① 见《都城纪胜》瓦舍众伎的条："细乐比之教坊大乐，则不用大鼓、杖鼓、羯鼓、头管、琵琶、筝也，每以箫管、笙、秦、稽琴、方响之类合动。"

② 见上注的相同条目。

学的主要创建者。一生著有大量的著述,涉及领域广泛。音乐方面的著作主要有《律吕本源》《燕乐原辨》《律吕新书》等。在《律吕新书》中涉及到十八律理论。蔡元定的十八律在三分损益法的基础上试图解决旋相还宫的转调问题。其方法是:以三分损益法计算出十二律为正律,而后再继续算出六律为变律,构成十八律的一种律制。这一律制的后六个变律要比前正律中的同名律高24个音分,与其次一律构成小半音的关系。这样,在十八律的旋宫时可选择变律来达到旋宫后音律之间的均等关系,从而使十二个正律内的旋宫转调在理论上达到较完满的程度。具体图示如下:

十八律:	黄钟	变黄钟	大吕	太簇	变太簇	夹钟	姑洗	变姑洗	中吕	蕤宾	林钟	变林钟	夷则	南吕	变南吕	无射	应钟	变应钟
	\/ 24		\/ 90	\/ 90		\/ 24		\/ 90(余类推)										

如选择林钟宫:

	林钟	南吕	应钟	变黄钟	太簇	姑洗	蕤宾
音阶名:	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫

这样,选择变律可调整出一个完整的音阶。他与西汉京房三百六十律的计算方法有所不同,只取了十二律后的六律,却更有实用价值。

二、记谱法

经唐代古琴谱改革以来,减字谱初现于北宋姜夔的作品之中,与此同时俗字谱、工尺谱、律吕谱等也在这一时期应运而生,是我国记谱法发展的重要时期,以下略说明。

1. 工尺谱

工尺谱最早见于沈括的《梦溪笔谈·补笔谈》燕乐十五声、燕乐二十八调等条目,其中详细地记载了工尺谱谱字与黄钟、大吕、

姑洗等音名之间的对应关系，以及燕乐音阶与工尺谱音高的关系。可见宋朝已经开始明确地使用工尺谱。工尺谱因唱名中的"工、尺"而得名，谱字由"合、四、一、上、勾、尺、工、凡、六、五"十个汉字组成，作为记谱符号来表示音高（即唱名）。其音高相等于（sol、la、si、do、re、mi、fa、fa♯、sol、la、si）。工尺谱常用的调（与现代的西洋调高）是：上字调（B♭）、尺字调（C）、小工调（D）、凡字调（E♭）、六字调（F）、正宫调（G）、乙字调（A）七个调。而最常用的调有：小工调、正宫调、尺字调、乙字调。

工尺谱以板眼来表示节奏符号。板为强拍，眼为弱拍，板眼的形式有散板、流水板、一板一眼、一板三眼、加赠板的一板三眼等。其中有实板与腰板两种，实板为正拍板；而腰板则打在拍子的前或后。一板一眼就是一板与一眼相合成的$\frac{2}{4}$节拍；一板三眼就是一板与三眼相合成的$\frac{4}{4}$节拍等。工尺谱的历史非常悠久，其渊源可追溯到唐代燕乐半字谱、宋的俗字谱、姜白石的旁谱等，至明清逐渐定型并得到广泛使用，《弦索备考》使用的就是工尺谱。

2. 俗字谱

属于工尺谱体系中的一种乐谱形式，是工尺谱字简笔草体书写的一种记谱法。因此也有"半字谱"或"谯乐半字谱"之称。基本音高谱字共有十个，以固定唱名法记录十二律四清声。除音高谱字外，尚有加在谱字右侧与下方的符号。姜白石的《扬州慢》《鬲溪梅令》、陈元靓《事林广记》中的《愿成双》曲谱等都为俗字谱记谱。

三、音乐理论著作

1.《乐书》

北宋陈旸（1064—1128）编撰，是了解唐宋时期音乐的重要音乐史料。全书共200卷，内容上可分前后两个部分。前95卷摘录了《礼记》《周礼》《仪礼》《诗经》《尚书》《春秋》《周易》《孝经》《论

语》和《孟子》等著作中与音乐相关的内容，并作解释。后105卷论述十二律、五声、八音、历代乐章、乐舞、杂乐和百戏等，对前代和当代的雅乐、俗乐、胡乐以及乐器都有详细记述，其中附有大量的乐器图画，史料价值较高。但是《乐书》中有些绘画与实物不符，需要参照多种史料核实。

2.《梦溪笔谈》

《梦溪笔谈》是北宋沈括（字存中，钱塘人）的一部笔记体著作。该书由《笔谈》（二十六卷）《补笔谈》（三卷）《续笔谈》（一卷）三个部分组成。涉及天体科技、艺术人文等内容，极其广泛且深入细微。其中音乐部分涉及乐器、乐曲、宫调、乐谱、律学、音乐思想和音乐声学等多种层面。尤其是关于音乐的节奏、乐学、声学以及燕乐二十八调与乐谱的音高对应等内容，都是十分珍贵的记录。

3.《琴史》

《琴史》为我国现存最早的相关琴的历史专著，北宋朱文长（字伯原，号乐圃，苏州人）撰，成书于1084年，共6卷。前5卷历史性地梳理了自先秦至宋初156位琴家的事迹，并对史料做了批评与加注。最后一卷为古琴艺术的专论，涉及古琴的形制构造、琴乐琴歌和有关美学理论等问题。该书史实性强，史料价值高，是我国第一部以古琴为主题的音乐专著。

4.《碧鸡漫志》

南宋王灼（字晦叔，号颐堂，遂宁人）撰，是一部词曲评论笔记。该书为作者于绍兴十五年（1145）乔居成都碧鸡坊时所著，故得此名。全书五卷，内容主要叙述由古至唐宋期间歌曲的演变，考证了《霓裳羽衣曲》《凉州》《伊州》《六幺》等28首唐代乐曲的源流变迁以及与宋词的关系，是唐宋音乐的重要史料。

5.《词源》

南宋张炎（字叔夏，号玉田，杭州人）所撰，是一部词论专著。全书共上下二卷13个部分。上卷主要是音乐论，对词律的结构、节奏有着详细深入的论述。下卷主要涉及创作，对作词的形式，

音谱、拍眼及创作原则等进行了详述。书中还设计了与音乐直接相关的调、谱、节奏等唐宋时期的重要音乐信息，无疑是研究古代乐律与宋词音乐的重要史料。

6.《唱论》

《唱论》是现存最早的戏曲音乐论著，元代燕南芝庵撰。全书共 31 节，不分卷。十分深入地论述了宋元戏曲的歌唱方法，如咬字、润腔、气息以及曲名、品种、内容等。对宋元乐曲的形式、内容，宫调声情与歌唱格调等有关内容的阐述，具有不少精辟见解。该书是一部我国古代较为全面叙述歌唱艺术的著作。

除上述这些与音乐相关的著作外，宋以来出现的笔记、小说中有大量的音乐记载，这些著作中所记载的音乐纪事也是了解这一时期音乐特征的重要史料。如孟元老的《东京梦华录》(成书于 1147 年)以汴梁(现开封)为背景，对北宋市井文化中的音乐场所瓦肆、勾栏及教坊乐人等有着较详细的描述。灌浦耐得翁的《都城纪胜》(成书于 1235 年)则主要以南宋临安(现杭州)为背景，对民间音乐作了描述。吴自牧的《梦粱录》(成书于南宋末年)也以南宋临安为主要背景，以叙述宫廷中的年中行事为开始，而后以杭州为中心讲述了民间俗事。音乐方面除了宫廷仪式使用的一些音乐外，还单列了妓乐、百戏技艺、角觝的条目，详细而生动地描述了民间的音乐艺术活动。周密的《武林旧事》(成书 1290)是一部根据自己耳闻目睹的故事杂记，对南宋临安都城的市民生活、宫廷礼仪等有着较为客观的描述。其中，在“诸色技艺人”中，对演剧、影戏、脚觝等有着较为详细的描述。书中的市井风俗、教坊乐部等内容都是很重要的宋朝音乐史料。

思考练习题

一、名词解释

1. 曲　子
2. 唱　赚
3. 鼓子词

4. 诸宫调
5. 姜　夔
6. 郭　沔
7. 元杂剧
8. 三　弦
9. 火不思
10. 南　戏
11. 十八律
12.《潇湘水云》
13.《海青拿天鹅》
14.《乐书》
15.《梦溪笔谈》
16.《词源》
17.《碧鸡漫志》
18. 俗字谱
19. 工尺谱
20. 宋大曲

二、简述题

1. 简述杂剧的形成及在戏剧史上的意义。
2. 简述元杂剧的音乐特点。
3. 简述唐宋音乐的区别及历史特征。
4. 简述宋元时期的器乐音乐。
5. 简述姜白石的音乐特点。
6. 简述宋元时期戏曲曲艺、说唱音乐的发展。

第七章 明清时期的音乐
（1368年—1911年）

第一节 概 述

1364年，朱元璋联合红巾起义军推翻了元朝最后一位皇帝——元顺帝的统治，结束了将近一个世纪蒙古帝国的统治。四年后明太祖朱元璋称帝，国号大明，再一次建立了高度集权的中央政权。明朝的经济较为发达，与周边诸国交流频繁。明末清初随着西方的文艺复兴、宗教改革以及西方对外扩张，外国传教士陆续来到中国，形成了一股新的文化势力，为后来我国全面接受西化的学堂乐歌运动形成蓄势，由此中国迎来了一个崭新的音乐时期。

宋代已日趋成熟的词乐、戏曲曲艺、说唱艺术到了明代得到了进一步的展开。音乐体裁在不断地调整中变迁，逐步趋向成熟。同时新体裁的出现使音乐形态上呈多元化态势。尤其是民间歌曲、小曲、歌舞以及民族器乐等，不仅形式多样而且特色鲜明，其中明清小曲被视为能与唐诗、宋词、元曲相提并论的一种艺术样式。戏曲音乐由南戏、杂剧逐渐滋生出声腔体系多元化的地方剧种，明代的“四大声腔”推动了后来戏曲音乐的发展。堪称我国戏曲中的“国粹”之昆曲与京剧，都是这一时期先后出现的重要戏曲剧种。

明清两朝在建政初期都具有高度的统治力，对知识分子采取高压政策，并实行“文字狱”。许多有识之士远离仕途，寄情于山水以回避现实。由此文人音乐，尤其是古琴音乐的发展达到了巅峰，并产生了诸多的艺术流派。同时，值得注意的是，明代以来出

版了大量的古乐谱，尤其是古琴与琵琶谱。这些乐谱的出版翻开了中国音乐史上有声化的崭新一页，为研究器乐体裁的音乐本体提供了重要的历史依据。

明清以来，基督教传教士的来朝打破了我国佛教、道教为主体的宗教音乐的平衡，基督教音乐从宫廷到民间发展迅猛，尤其是康熙年间在宫中编撰律书之时，外国传教士也被邀参与编写，可见西洋音乐已经开始渗透，它对清末民初学堂乐歌运动的形成、西方音乐在我国的逐步展开奠定了基础。这一时期除管风琴、古钢琴等西洋乐器的传入外，由中亚、西亚传入的扬琴、唢呐在后来的民族器乐中扮演了重要的角色。

乐律学的发展是明代的一大亮点。朱载堉提出的“新法密律”结束了春秋时期“三分损益”所带来的旋相不能还宫的缺陷，他也是世界上第一个计算出十二平均律理论的学者，其理论成果意义重大，对后来乐律学的发展影响深远。

第二节 民间小曲

1. 小 曲

小曲或被称为“小唱”，类似于今天的民歌，在明清时期十分活跃，是这一时期重要的音乐体裁。明代戏剧家卓人月在其《古今词统》中说道：

> “我明诗让唐，词让宋，曲又让元，庶几《吴歌》《挂枝儿》《罗江怨》《打枣竿》《银绞丝》之类，为我明一绝耳。”（陈鸿绪《寒夜录》）

可见这一类小曲是明代以来出现的一种新颖的体裁，并且十分活跃，影响广泛。明清时期，许多文人收集、编撰曲集，成为这一时代的文化特征。其中明初的金台鲁氏所辑《新编四季五更驻

云飞》等四种民歌集，明代晚期的冯梦龙更是以极大的热情编辑了《童稚子一弄·山歌》《童稚二弄·挂枝儿》以及《夹竹桃》等歌集。其内容较多地描述了社会底层百姓的生活情景，多为歌颂青年男女爱情为题材的作品。清代有李调元所辑的《粤风》、王廷绍辑订的《霓裳续谱》、华文彬编的《借云馆小唱》、华广生编的《白雪遗音》等等。这些民歌自然、流畅、直白，其中不乏感情炽烈奔放，细腻而深富寓意之作。长期以来我国音乐的传承方式主要是口传心授，即便是乐谱，较之于西方近代的五线谱，还是一种不够完整的骨干音式的记谱体系。诗歌的特征，一般都带有明确的声调曲牌、格律化的韵文。因此民歌、小曲中的乐谱如同过去的楚辞、诗经、唐诗、宋词等一样几乎很少被记载，而传存下来的都是文学化的歌词。

明清小曲的一个重要特征是曲牌多样的音乐结构。明代沈德符在其《野获编》中提到在嘉靖及隆庆年间（约 1522—1571）十分流行“闹五更”“寄生草”“罗江怨”“哭皇天”“干荷叶”“粉红莲”“桐城歌”“银纽丝”等诸多曲牌。许多曲牌连缀构成套曲形式。例如流传于苏南地区的小曲《开门六喜》是由《寄生草》《山歌》《剪剪花》等多首曲牌组成的套曲。

2. 俚　曲

民间俗曲的一类，该体裁主要流传于山东淄川一带，以当地的方言与明清以来的小曲汇集而成，是一种说唱兼有的通俗艺术形式。清代著名文学家蒲松龄（1640—1715）集一生精力汇集和创作了 15 部俚曲，作品汇明清俗曲之精华，取诸宫调、南北曲的曲牌联套成曲，所用曲牌有 53 个之多。由他改编的《聊斋志异》中的一些故事被后人称为蒲松龄“俚曲”或“聊斋俚曲”，是了解俚曲的重要资料。由于当时的作品未附曲谱，仅靠口传，至今凭录音整理记谱的有数十首，其中有《墙头记》《姑妇曲》《叠断桥》《翻魔殃》《寒森曲》《琴瑟乐》等。这些作品的曲牌大多来自明清的民歌小曲、戏曲，音乐风格古朴典雅，曲调具有浓郁的地方色彩，语言通俗直白富有生活气息。

第三节 曲艺音乐

宋元时期是中国曲艺音乐的孕育发展期，大量的体裁类型层出不穷。到了明清时期，这种发展开始走向成熟，出现了南北对峙的格局，显示出特征鲜明的地域色彩。如南方的“弹词”；北方的“鼓词”“道情”等均是具有代表性的说唱曲艺音乐。

1. 弹 词

弹词是明代中叶在南方兴起的一种板腔体的曲艺艺术，唱词以七言诗赞为主，伴奏乐器主要是三弦与琵琶。表演形式往往男女搭档，自弹自唱，有合演，也有一人独自弹唱，有时也会增加一两人协助伴奏者，表演形式是坐唱(奏)。弹词最初源于宋以来流行于杭州地区的陶真。早期的弹词有苏州弹词、扬州弹词、四明弹词、重庆弹词等等。其中苏州弹词的影响最大，成了后来弹词的代表。

弹词在清朝时期成熟，涌现出一批弹词名家。乾隆、嘉庆年间有王周士、陈遇乾、姚豫章、俞秀山、陆士珍等，其中嘉庆(1796—1820)年间的陈遇乾和俞秀山最具代表性，其唱腔被称为陈调和俞调。陈调的唱腔苍凉粗犷，适宜于老生、老旦；俞调则委婉细静，适宜于小生、青衣(见图7-1)。到了晚清同治(1862—1874)年间出现了著名的弹词大家马如飞，他的唱腔激情昂扬、质朴雄健，富有表现力。马如飞唱的《珍珠塔》最为著名，他的唱腔对后来弹词音乐的发展影响深远。

图7-1 清刻本“瀨芳馆素卿歌俞调”

弹词主要盛行于江南地区，

尤以苏州弹词最具影响力。嘉庆年间苏州的弹词艺人组成了“光裕社”,光绪三十三年(1907)开办了“裕才小学”,目标在于培养年轻艺人,为这一曲艺体裁的兴旺、发展提供了重要基础。晚清时期随着城市化的进展,“书场”的兴起为弹词发展提供了重要场所。同治年间弹词女艺人朱素兰首创书场于上海,使弹词的影响向着大都市扩展,后成了我国南方近代说唱艺术中具有代表性的一支曲艺体裁。

2. 鼓　词

与南方弹词相对应的是北方的鼓词。鼓词初出于明代,发展成熟于清代,主要流行于我国北方地区。唱词以十言、七言为主,伴奏乐器主要是鼓板,因体裁不同有时还用三弦、琵琶、弦子、二胡等伴奏。与弹词的内容有较大的不同,鼓词大多以长篇巨著、历史性题材为脚本。著名的唱本有《说唐》《杨家将》《三国志》《水浒传》《大明兴隆传》等,多采用连续多日进行分段表演(叙述故事)的形式。后来出现了短篇形式的“段儿书”“摘唱”等精炼的“段子”唱段,减少了说白部分。

鼓词在北方地区影响很大,传播广泛,它的唱腔结合不同地域的方言、民歌、小调等,形成了不同地区的说唱性的“大鼓”形式。主要有西河大鼓、京韵大鼓、梨花大鼓、乐亭大鼓、梅花大鼓、东北大鼓、温州大鼓等,呈现出鼓词类的多样化色彩。鼓词不仅流行于北方地区,在南方的温州、安徽、湖北等区域也都十分盛行。

3. 梨花大鼓

梨花大鼓也称“山东大鼓”或“梨铧大鼓”,是鼓词类中较早出现的大鼓。初出于山东北部临清一带,后流行于山东、河南、河北,是山东大鼓的代表。因最初演唱时用犁地的碎犁铧片来作为敲击伴奏而被称之为“梨花大鼓”。演唱者除用犁铧片(或铁片或铜片来奏节拍外),还用鼓、弦子伴奏。清末民初小说家刘鹗在其《老残游记》中对当时的“梨花大鼓”王小玉(艺名白妞)的演出进

行了生动细腻的描写。早期代表性的人物有何老凤，清末出现了郭大妮、王小玉、黄大妮等。梨花大鼓的风格朴实，地方乡土气息浓郁。曲调高昂，说、唱、道、白兼备，叙事抒情交融，有北口与南口不同的艺术流派。曲目以历史性题材为主，《三国》《水浒》《西厢记》《包公案》等是梨花大鼓中常演的作品。

4. 道 情

道情原出于道教布道所唱的歌曲，最早可追溯到唐代道观内所唱的经韵。宋以来与词牌、曲牌相交融出现新的经韵，并以道教常用的渔鼓、简板为伴奏，形成了与鼓子词相类似的体裁样式。早期的道情在内容上以超凡脱俗、神仙遁世的道教思想为主，后来逐渐俗化，多结合地方唱腔、民间音乐等，逐步形成了多种不同地区的曲艺形式，如江西道情、陕北道情、湖北渔鼓、湖南渔鼓、河南坠子等。曲调丰富、曲牌连缀。演唱时多为一人独唱，也有帮唱或齐唱的形式，伴奏乐器主要有鼓、板、鱼鼓、笛、琵琶、筝、弦子等。

5. 牌子曲

牌子曲是明清以来出现的一种曲艺形式，它是将南北各种曲牌串连起来构成"曲牌连缀"的套曲，用以叙述故事的一种曲牌体说唱艺术。牌子曲种类繁多，地域分布广泛，南北都有，如四川清音、广西文场、湖南丝弦、单弦牌子曲、山东聊城的八角鼓、河南的曲子、湖北小曲、湖南大调曲子等。伴奏乐器南北相异。北方的牌子曲多以三弦为主，而南方的则多以扬琴、琵琶、二胡等为主。

第四节 戏曲音乐的展开

元末，盛行于北方的宋杂剧、元杂剧由成熟走向衰竭，而南戏在南方地区得到了酝酿和发展，它吸收了杂剧和其他地方戏曲的营养而获得了蓬勃的发展，创立了一种传奇剧体裁，并形成了多种不同的声腔体系。明代以来出现了著名的四大声腔：海盐腔、

弋阳腔、余姚腔、昆山腔。它们对后来中国近代戏曲唱腔的发展影响巨大。明清以来戏曲声腔的展开奠定了我国近代地方多样化戏曲文化的基础。

1. 海盐腔

明代以来由南戏演化而成的四大地方声腔之一，因形成于浙江海盐而得其名。海盐腔萌芽于元代，明初已经开始在这一地区流行。到了明嘉靖、隆庆年间(1522—1572)已成了全国性的声腔剧种，流行于南方的嘉兴、温州、南京、苏州、江西以及北京等地。海盐腔为曲牌联套体结构的传奇体制，角色分生、旦、净、末、丑。乐队伴奏不用管弦，而以鼓、板、锣等打击乐器为主要乐器。演唱采用官话，深受上层社会及士大夫喜爱。明代中叶前后海盐腔与弋阳腔一直颇受青睐，并逐步取代了北曲杂剧在戏曲舞台上的地位，对后来戏曲声腔剧种的发展产生了重要影响。但是演唱风格细腻柔婉的海盐腔，后来逐步被由魏良辅等改革的新昆山腔所摒弃。明代万历年以来吸收了海盐腔与弋阳腔特征的新昆山腔，逐渐取代了海盐腔的地位。

2. 弋阳腔

源于宋元南戏以来的四大声腔之一，因江西弋阳地方而得名。由于唱腔高亢激昂，亦称高腔。弋阳腔的特色是“一唱众和”，即一人唱，众人帮腔的形式。伴奏只用锣、鼓打击乐器，演出时气氛热烈高亢。弋阳腔的角色分为生、旦、净、丑、末。初期的唱腔结构为曲牌联套体，后在广泛流传过程中增强了声腔音乐的戏剧性表现力繁衍出多种变体，形成高腔体系，对南北各声腔剧种产生了重要影响。弋阳腔自诞生以来发展迅猛，以其浓郁的乡土风格在民间广泛流传。至明代嘉靖年间已逐渐向着北京、南京、湖南、广东、福建、安徽等地迅速传播。在声腔方面又吸取各地的民歌、山歌、小调特点，不断获得新的艺术生命力，使其剧目、曲牌等不断得到扩大，形成一个很具特色的高腔体系，它对京剧、川剧、湘剧、秦腔等多个剧种的形成产生了巨大影响。

3. 余姚腔

南戏的四大声腔之一，因形成于浙江余姚而得其名。至少在明代初期就已在浙江余姚地区成形，其结构采用联套曲牌，念白兼用，伴奏仅用鼓板，无管弦。在曲调前后常穿插杂白混唱，演唱中多运用“滚唱”手法，形式比较自由，深受群众欢迎。到了清代的中晚期余姚腔逐渐被昆山腔和弋阳腔所吸收并走向衰亡。

4. 昆山腔

昆山腔简称昆腔，也称昆曲，得名于江苏昆山，是明代南戏声腔的一大流派。元末明初，经顾坚(元代至正时期，1341—1368)将南戏与当地的民间曲调相结合，所创制的一种新腔，流行于江苏昆山地区。明嘉靖、隆庆年间(1522—1572)，戏剧家魏良辅等人在昆山腔的基础上吸收了海盐腔、弋阳腔等音乐成分与特点，将其改革成一种影响最大的声腔剧种。改革后的昆山腔在润腔、节奏方面都做了新的尝试，尤其对南戏中的字少腔多、清柔婉转的特点加以展开，节奏上运用了赠板，使原来的节奏放慢了一倍，富于表现力。唱腔上更注重抑扬顿挫的细腻表现，形成了新颖的艺术风格。隆庆末年，由梁辰鱼(约1521—1594)所撰剧本《浣纱记》的上演获得了巨大的成功，奠定了昆剧的全国性重要地位，并迎来了昆剧艺术的黄金时期。

此后直至清朝初期的一两百年间，是昆剧发展的峰期，涌现出大量优秀之作。汤显祖的《牡丹亭》《紫钗记》《南轲记》《邯郸记》、高濂的《玉簪记》、李玉的《千钟录》，清代洪昇的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》、李开先的《宝剑记》、朱朝佐的《渔家乐》、黄图珌的《雷峰塔》等等，将昆剧艺术推向了繁盛、多元、纵深的境地。其间，表演艺术得到不断的凝练、提升。演员的做、打、念、唱变得更为细腻，更经玩味；角色分配愈显细致；戏班林立，激励演技竞争，凸显出这一时期昆剧在民众中的地位和需求。

清末之时昆剧由顶峰期走向衰弱，原因在于其艺术上过于追求细腻，剧本内容、表演技巧走向僵化，脱离民众的现实生活。但

是昆剧的许多剧目与唱腔被京剧、湘剧、晋剧等地方戏剧所吸收，为其他剧种的发展提供了重要的来源和素材。

5. 梆子腔

梆子腔起源于陕西，因陕西过去属秦地，故梆子腔也称为秦腔。秦腔的基调高亢激越，擅长表现雄壮、悲愤的情绪，伴奏以板胡为主，兼有梆笛、锣鼓等打击乐器。唱腔中带有“欢音”“苦音”，即强调接近 fa♯、si♭的特征音，极富地方色彩。梆子腔在陕西盛行后很快流行于甘肃、宁夏、青海等地。清代中叶便开始越出秦地向着北京、河北、河南、湖北、江西、广东、福建、江苏、浙江等地传播，形成各地不同的地方性声腔。传入河北的有河北梆子、老调梆子、蔚州梆子。河南的有河南梆子、怀梆、宛梆、大平调等。山东的有山东梆子、莱芜梆子、章丘梆子、汶上梆子、枣梆等。安徽的有安庆梆子、沙河梆子。云贵地区的则有滇梆子、贵州梆子等等。在一两百年间传遍全国大部分地区，是我国戏曲唱腔中重要的一支。

我国的戏剧音乐从结构上讲，主要分“联曲体”与“板腔体”两种。联曲体是以曲牌更迭来实现旋律的变化，而板腔体则强调节奏，灵活地运用原板、慢板、流水、散板、导板、摇板等多种节拍、节奏的灵活变化达到戏剧性效果。而梆子腔开创了板腔体的先河，其中的“梆子”是以硬木(通常是枣木)制成的一种打击乐器，梆子腔即因此得名。

6. 皮黄腔

戏曲声腔之一，由西皮与二黄相结合的一种声腔。西皮初出于秦腔、梆子腔，至清朝初期流传到湖北武汉一带与当地的汉调相结合而形成。二黄主要产生于安徽，是徽调的主要唱腔。西皮与二黄各有特点，在唱腔上京胡的定弦各不相同，“西皮”腔的京胡定弦为“la～mi”；而“二黄”腔的定弦为“sol～re”。这种差异也形成了各自不同的音乐特点和风格。与秦腔、梆子腔渊源深厚的“西皮腔”带有浓郁的北方风格，旋律高亢激昂、刚劲有力；音程跳

动较大，节奏形式多样，具有轻快活泼的特点。而源于安徽、江西的二簧腔则带有明显的南方风味，旋律平和舒缓，节奏稳定，速度较慢，唱腔特征秀丽端庄。大约在清乾隆年间两种唱腔逐渐汇流，形成我国戏剧音乐中的一大重要唱腔——皮黄腔。皮黄两腔又各有反调(反二黄 do～sol 定弦；与反西皮 la～mi 定弦)。不同的定弦与调高直接影响到音调色彩的形成，构成了极其丰富且具有个性的京剧音乐特色。皮簧腔除主要用于京剧艺术外，在我国戏曲音乐中被广泛使用，如徽剧、汉剧、粤剧、湘剧、赣剧等等。

皮簧腔为京剧的形成与传播奠定了基础，近二百多年来为丰富戏曲唱腔做出了巨大的贡献。乾隆五十五年(1790)为庆其寿辰，安徽四大徽班进京(三庆、四喜、春台、和春)，将皮簧腔带入北京，由此奠定了带有京味的皮簧腔，被称为“京戏”。清代末年以来，随着京剧逐渐占据全国性的地位，皮簧腔也被越来越多的人所认识和接受。

第五节 民间歌舞音乐

宋元时期在市井文化的背景下戏曲曲艺、说唱艺术获得了蓬勃发展，而到了明清时期，民间形成了边歌边舞的歌舞样式，成为这一时代的重要乐舞体裁。民间歌舞形式多样、地域广泛，富有浓郁的地方民族文化特色。北方的秧歌、南方的采茶、新疆的木卡姆、西藏的囊玛，还有花鼓、花灯、二人转、二人台等等反映了这一时期民间、民俗文化多彩绚丽的一景。

1. 秧 歌

一种历史悠久的民间风俗歌舞，初见于南宋时期，明清以来主要流行于我国北方地区，是农村群众十分喜闻乐见的歌舞体裁。常演于春节、元宵节等众人欢愉的场面。形式上有过街、大场、小场等。“过街”是秧歌队在街上进行时，简单舞蹈和队形变化的排列活动。“大场”为正式开场时的出场与结尾时的集体歌

舞，形式上一人领队众人欢呼歌舞，气氛比较热烈欢快。伴奏的乐器有锣鼓或丝弦等。“小场”是开场后由几个人在四周众人前表演带有情节的小型歌舞。表演形式多样、内容丰富，有男女逗趣的爱情故事，也有高跷、狮子舞、腰鼓等，不同的地区有各自不同的风格与内容。曲调多来自于民间歌曲，常见的有《剪剪花》《对花》《观灯》《绣荷包》《放风筝》等。

2. 十二木卡姆

十二木卡姆是流行于我国新疆地区维吾尔族的民间歌舞，是由器乐、歌舞组成的一种套曲形式。木卡姆一词来自于阿拉伯语“马卡姆(Makam)”，至少在明代中叶已出现在我国新疆地区。新疆木卡姆专家毛拉·艾斯木吐拉在其《艺人简史》中记载了十多位 15 至 16 世纪的著名艺人，反映出木卡姆深厚的历史积淀。木卡姆在新疆地区种类多、传播广，成为维吾尔族生活中不可或缺的一个部分。其形态按地域可分为南疆、哈密、伊犁、刀郎、吐鲁番木卡姆等，各自具有不同的风格特征。而十二木卡姆(拉克、且比亚特、木夏吾莱克、恰尔尕、潘尔尕、乌孜哈勒、艾且、乌夏克、巴雅提、纳瓦、斯尕、依拉克)是经过众多民间乐师的挖掘、收集和整理，在长期的努力下完成的艺术体裁，象征着木卡姆的成熟。

在音乐结构上，早期的木卡姆是由《思那满》《塞勒喀思》《察罕》《珠鲁》《塞勒喀思》五部分组成的套曲(乾隆年间出现于宫廷“回部乐”)，而后逐渐形成今天的“大乃额曼”“达斯坦”和“麦西热甫”三大部分。这三大部分结构复杂而庞大，以叙事组曲的形式展现。第一部分由著名艺人担当，以散板序唱的形式开始，吟诵般的悠长，深沉而富有情感。而后则由多段体组成叙事性及歌舞特点的数十段变化体。第二部分具有抒情和叙事特点，由多段体的套曲形式组成，声乐与器乐呼应交叉，曲调流畅抒情，富于叙事特点。第三部分有欢乐节之意，也是多段体套曲，音乐上热烈奔放，富有激情。十二木卡姆不仅每一部分都以复杂多样的套曲形式出现，在演唱、演奏上既有边歌边舞的形式，也有独唱、对唱和

齐唱等多种形式。

木卡姆以七声音阶为主，旋律中带有增二度及微分音特征，有时会出现快速附点节奏及大跳音程、不规整的节拍等极富地域风格的音乐特色。其伴奏乐器主要有：萨它尔、弹布尔、热瓦甫、艾捷克、卡龙、独塔尔、达卜、卡龙、萨巴依、手鼓等。

3. 囊　玛

流行于西藏的拉萨、日喀则、江孜等地的囊玛是藏族的古典歌舞音乐。因最初出于布达拉宫内的囊玛康（即内室）而得名。它是在西藏多种民间歌舞的基础上形成的歌舞音乐。音乐的结构由引子、歌曲、舞曲三个部分组成。引子一般由器乐演奏，比较抒情缓慢。歌曲部分的音乐往往较典雅舒展，具有叙事性。而第三部分舞曲与前两部分的音乐形成性格上的对比，舞曲的节奏欢快、奔放，富有生气。这部分往往只舞不唱，三段体结构非常鲜明。囊玛的伴奏乐器主要有竹笛、扎木聂、扬琴、根卡、胡琴、特琴（类似二胡）、串铃等。然而，随着历史的变迁、文化交流的不断加强，其伴奏乐器和形式都在不同程度上发生着变化。

4. 锅　庄

锅庄是藏族的一种民间歌舞，约出现于明末清初之际。《清史稿》记载了藏人向宫廷献乐中有锅庄，但当时被称作"郭庄"。在乐八中载：

> "高宗平定金川，获其乐，及后藏班禅额尔德尼来朝，献其乐，均列于宴乐之末，是为番子乐。金川之乐：曰阿尔萨兰，曰大郭庄，曰四角鲁。用得梨一，柏且尔一、得勒窝一。"

可见其是用于宴会之末的欢庆场面。此外，该书还描述道：

> "大郭庄，番名大拉噶地，司舞十人，每两人相携而舞。"

我们可得知,锅庄采用两人携手而舞的队列形式。这一民间歌舞目前还是比较盛行于迪庆及藏区一带,男女纷沓、联袂而舞,演出时一般不用乐器伴奏,音乐往往由慢而快逐渐达到高潮,是一种群众歌舞样式。这种载歌载舞的形式很受青年男女的欢迎。

5. 采 茶

采茶是一种风俗性的地方歌舞。作为一种歌舞体裁,至少在明代已经出现,进入清代遂显成熟,并广泛流行于南方产茶地区。它的形成与茶叶的农耕作业相关,主要活跃于我国南方大部地区。其表演形态一般为一男一女,或众人的集体歌舞。表演者身着彩服,腰系彩带,男女各执不同的道具,男的手持扁担、锄头或撑船杆等;女的则手拿花扇、雨伞或盛茶器具等,载歌载舞,场面十分热闹欢快。

采茶最早是在“茶歌”的基础上发展而来的。它以不同体裁的茶农劳动歌曲、小调等伴之以舞蹈而形成。各地的茶歌形式多样、音调复杂,但以二句、四句体形式为多见,基本骨干音一般为 do、re、mi、la 的四声羽调式。与当地流行的民歌、歌舞相结合,形成不同地区各自独特的艺术风格。茶歌中有按 1 月至 12 月顺序的“正采茶”及与其相反,歌词逆唱的“倒采茶”。两者在音乐性格上有所不同,前者较为抒情、富有歌唱性;而后者一般比较欢快、富有激情,较多地运用衬字、衬词。另外,采茶舞中较多地运用小调,曲目有《剪剪花》《玉美人》《五更调》《水仙花》《红绣鞋》《十杯酒》《卖杂货》《石榴花》等。常用的伴奏乐器有二胡、笛子、唢呐和大锣、大钹等。

第六节 民间器乐

明清以来我国民族器乐向着纵深发展,古琴、琵琶乐不仅出现了大量的乐谱、产生了不少著名的独奏家,同时演奏流派的形成也是这一时期的一大特点。此外,民族器乐合奏趋于成熟,产生了许多具有地方特色的器乐合奏体裁,如西安鼓乐、福建南音、

潮州音乐、十番锣鼓等,迎来了民族器乐音乐的繁盛时期。

一、器乐独奏音乐

1. 古 琴

古琴,以其饱含悠远文化气息的音韵涓涓不息地流淌在中国音乐史上。明代出版了大量的古琴乐谱,这不仅标志着这件古老乐器进入了演奏的巅峰时期,也为研究我国古代音乐的实践提供了重要的理论依据。

正如本章概述部分所述,明清两朝政府都曾对知识分子(士大夫阶层)采取压制政策,实行过许多"文字狱",使大批文人失去仕途的幻想,琴棋书画自然成了他们回避现实的一种精神寄托。这样,古琴乐在士大夫阶层得以流行,产生了诸多的艺术流派并迎来了空前的古琴技艺高峰。

古琴流派的出现,与这一时期古琴谱的出版有着密切的关系。这一时期的古琴谱既留下了各流派的音乐信息,同时古谱中的节奏空白又为流派的表现风格保留了很大的演奏空间,形成了明代的徐门浙派、虞山派、绍兴琴派;清代的广陵派、川派等等。其中虞山派代表人物严微(1547—1625)在演奏艺术上提出"清、微、淡、远"的风格特点,并编订了《松弦馆琴谱》确立其明确的风格。其后人徐上瀛在此基础上又取诸家之长提出了"和、静、清、远、方、膻、恬、逸、雅、丽、亮、来、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速"的二十四字要诀,系统而详尽地阐述了运指、用力、取音等弹琴要点和琴学的美学原则,丰富和发展了虞山琴风,成为后来虞山琴派的演奏准则,并对后来的琴学理论影响巨大。至清代,在江苏扬州出现了广陵琴派,它是由徐常遇在虞山派的基础上发展而成,其代表作为《澄鉴堂琴谱》。这是该派的最早谱集。而其后传承者徐祺吸收各地名曲加工整理,编成《五知斋琴谱》,为近代流传最广的谱集。其次该流派中还有吴灯编辑的《自远堂琴谱》、秦淮瀚编辑的《蕉庵琴谱》等。

明清以来,在出版的琴谱中比较流行的有《秋鸿》《平沙落雁》

《渔樵问答》《水仙操》《龙翔操》等。琴曲《平沙落雁》，又称《雁落平沙》，是琴曲中流传广、影响大的作品。其曲调悠扬流畅，通过时隐时现的雁鸣，描写雁群在空际盘旋顾盼的情景。全曲由六段组成，前二段为序，后四段描写大雁在空中翱翔盘旋、缓缓落地时的优美情景。秦淮瀚的《蕉庵琴谱》收入有《平沙落雁》一曲，广陵派琴家张子谦为其片段打谱（参见谱例 7－1）。

［谱例 7－1］：

DVD4

平沙落雁

蕉　庵琴谱

许　健记谱

2. 琵 琶

琵琶在南北朝前后进入中国，经隋唐已逐渐汉化，并在器乐伴奏、说唱艺术中扮演了重要的角色。进入宋代后，我国的器乐独奏开始出现，元朝出现的《海青拿天鹅》是目前所见最早的琵琶大曲。到了明清时期，不仅出现了大量的琵琶独奏作品，而且琵琶演奏的高手辈出，显示出琵琶艺术走向了新的高度。

图 7－2 清·华秋苹琵琶谱

琵琶谱的出现主要集中在清代，其中代表性的曲谱有嘉庆二十三年（1818）由华秋苹编订的《琵琶谱》，后世亦称《华秋苹琵琶谱》（参见图 7－2），收录有大曲 6 套、小曲 62 首，其中主要的曲目有大曲《十面埋伏》《霸王卸甲》《将军令》《海青拿天鹅》；小曲《思春》《昭君怨》《步步高》《春光好》等。《琵琶谱》集南北派琵琶曲之大成，非常完整详细地标注了演奏指法符号，为后来的演奏、传播扮演了重要的角色。这一时期琵琶谱中另一个重要的代表作，为光绪二十一年（1895）由李芳园编辑的《南北十三套大曲琵琶新谱》，也称《李芳园琵琶谱》，收有《平沙落雁》《阳春古曲》《浔阳夜月》《淮阴平楚》等 13 套琵琶大曲，是琵琶曲中十分重要的乐谱之一。此外，还有清朝蒙古族人荣斋于嘉庆十九年（1814）所编的《弦索备考》。该谱以琵琶、三弦、弦索、筝等弦乐器为主，收集作品 13 首，亦称《弦索十三套》，乐曲有《将军令》《合欢令》《十六板》《普庵咒》《月儿高》《海青》等。这是我国目前所见的最早的乐器合奏谱。

明代以来，在琵琶独奏曲中按乐曲的风格可分武曲与文曲。武曲曲目结构庞大，音乐风格跌宕起伏，内涵丰富，往往表现战争场面。如《十面埋伏》《霸王卸甲》等。而《月儿高》《思春》和《昭君怨》等风格优雅、抒情表意的作品则为文曲。随着琵琶曲目的丰富展开，演奏风格与流派于清初逐渐形成。最初以南北两派的不

同风格来划分。南派，以陈牧夫为代表的浙江派；北派，以王君锡为代表的直隶派。南北两派不仅演奏风格各不相同，其曲目也迥然相异。后来由华秋萍、华子同等人融合了南北两派，并编著《南北二派秘本琵琶谱》（三卷，华秋苹），作品明确地标注了指法与演奏符号，始创无锡派。无锡派于清代中叶以来对后来形成的诸多琵琶流派产生了深刻的影响。以下对这一时期的琵琶流派略作介绍。

平湖派，以李芳园为代表，李芳园出身琵琶世家，从小演奏技艺超群，编有《南北派大曲琵琶新谱》，为平湖派主要创始者。在音乐演奏上擅长文武双曲。其文曲的演奏讲究细腻典雅、注重情感；武曲则讲究气势恢宏、跌宕起伏，又泼辣有力。

浦东派，以乾隆嘉庆年间南汇县惠南人鞠士林为代表，鞠士林与鞠茂堂、陈子敬、倪清泉、沈浩初等师承相传，而形成风格鲜明的流派。其传谱有《鞠士林琵琶谱》《陈子敬琵琶谱》《养正轩琵琶谱》等。浦东派琵琶的演奏特点是：武曲中擅用大琵琶，以饱满的力度，加强气氛；文曲沉静细腻，音色变化丰富。浦东派因夹滚、夹扫、双飞、轮滚四弦等特色的传统技法而著名。

崇明派，形成于康熙年间，代表人物有蒋泰、黄秀亭、沈肇州以及樊紫云、樊少云等，以隽永、秀丽的文曲风格闻名于世。

琵琶流派到了 20 世纪还在继续发展，成为我国传统乐器中的一件支柱性乐器。《十面埋伏》是一部流传广泛、深具影响力的琵琶作品，乐曲初见于华秋苹的《琵琶谱》（1818）。乐曲描写楚汉之争垓下决战的情景，全曲 13 个段落，分成三个部分，都附有标题：

第一部分：1. 列营，2. 吹打，3. 点将，4. 排阵，5. 走队。

第二部分：6. 埋伏，7. 鸡鸣山小战，8. 九里山大战。

第三部分：9. 项王败阵，10. 乌江自刎，11. 众串凯，12. 诸将争功，13. 得胜回营。

全曲以“起、承、转、合”的布局展开，结构完整，层次分明，为武曲（大曲）体裁。音乐在描写两军激战的生死搏杀场面时，先后

使用了“划、排、弹、排”等手法交替弹奏，拼双弦、绞弦、滚拂等复杂的技巧也被运用得淋漓尽致，十分形象、生动地表现出刀光剑影、呐喊四起的战争场面，具有极强的艺术感染力。谱例 7－2 是其中《列营》的片段。

［谱例 7－2：《十面埋伏》（节选）］

[1.列营]

二、器乐合奏

明清以来，在古琴、琵琶等器乐独奏发展的同时，富有地方特征的民间器乐合奏也在全国各地蓬勃兴起。弦索十三套、西安鼓乐、福建南音、潮州音乐、十番锣鼓等以各自独特的体裁样式涌现，标志着民族民间音乐迎来了成熟的时期。

1. 弦索十三套

弦索十三套是弦乐类民间器乐合奏体裁，是由清代蒙古族文人明喧（荣斋）所编的弦乐合奏集成，于嘉庆甲戌（1814）年完成，亦称《弦索备考》。据《弦索备考》载，除《合欢令》《将军令》两曲只有筝的分谱外，其余 11 套均用琵琶、弦子（三弦）、筝、胡琴 4 种乐器。13 首套曲的名称是：《十六板》《琴音板》《清音串》《平韵串》《月儿高》《琴音月儿高》《普庵咒》《海青》《阳关三叠》《青松夜游》《舞名马》《合欢令》《将军令》。经常演奏的曲目有《合欢令》《将军令》《十六板》等。卷一所载两首“汇集板”（总谱），在传统合奏形式上别开生面。一曲是《十六板》，是一首由《十六板》原曲及 15 次变奏组成的合奏套曲，以《十六板》为主旋律，另以《八板》与之形成对位，交错编配而成；另一曲是《岔串》，是在《清音串》第一段旋律的第 28 板处，插入另一支曲调《竹子》，与之形成对位的曲调。编者在总谱标题下的说明中指出：“十三套内，此套《十六板》最难，皆因字音交错强让之妙。”即此曲的演奏不止于不同乐器的齐奏和局部旋律的加花变奏，而是有意地运用了对位手法。

2. 西安鼓乐

流行于陕西西安地区的西安鼓乐是大型的器乐合奏乐体裁。关于它的起源存有诸多说法，由于其乐谱为宋俗字谱记谱体系，因此有一说法认为它是唐宋时期的传谱，当地亦流行多种手抄本传谱，而目前发现最早的谱本是康熙二十八年（1689）的抄本。西安鼓乐的演奏形式为“坐乐”与“行乐”两种。

“坐乐”意为在室内围绕着桌案坐着演奏。乐器的使用因城

乡地域稍有不同，但以吹打为主，主要有笙、笛、管、双云锣，还曾用过筝、琵琶，打击乐器有坐鼓、战鼓、乐鼓、独鼓、大镲、大饶、铰子、煽子、大锣、马锣、引锣、木梆子。编制在十二三人左右。乐曲的结构一般分前后两个部分，因曲目不同也有许多段落组成的鼓乐，乐曲至高潮时往往锣鼓齐奏，达到气势磅礴、威震山河的气势，因而也有"鼓乐"之称。

"行乐"则是在街道行进中演奏，即站立演奏。"行乐"相对比较简单，打击乐器为辅助性的用以控制节奏，笛为主要旋律乐器。形式上分为同乐鼓（又称高把子）与乱八仙（又称单面鼓）两种。前者除笛、笙外，打击乐器则用特殊的"高把鼓"，构成独特的风格，乐曲徐缓安逸，富有情调；后者的曲目比较广泛，乐曲大都来自民歌小调或器乐曲牌，结构比较短小，旋律优美，情绪欢快。

3. 十番锣鼓

十番锣鼓是以锣鼓打击乐为核心的器乐吹打乐。主要流行于江苏省南部地区，约明代万历末年已盛行于南京一带。其演奏形式分清锣鼓和丝竹锣鼓两大类。前者只用打击乐器演奏；后者是兼用管弦乐器的丝竹锣鼓。清锣鼓的乐曲结构特点为锣鼓牌子的连缀体，往往由多段乐曲构成。丝竹锣鼓除多段体外，另一特点是以主奏乐器与乐队组合构成不同的名称。如笙吹锣鼓、笛吹锣鼓、粗细丝竹锣鼓等。其乐器因体裁不同而使用不同的乐器组合。如清锣鼓主要用云锣、拍板、小木鱼、双磬、同鼓、板鼓、大锣、喜锣、七钹等多种不同的锣鼓。而丝竹锣鼓则在此基础上再加上笛、笙、箫、唢呐、二胡、板胡、三弦、琵琶等管弦乐器。十番锣鼓以其精湛的锣鼓表演技艺而博得众彩，击鼓时复杂变幻的节奏、交叉多变的音色以及乐队与锣鼓的"对话"等，常能掀起乐曲的高潮，独具艺术特色。

4. 福建南音

福建南音又称南音、南曲、南乐、南管、弦管等，是广泛流传于福建闽南地区的一种古老的音乐体裁。明清时期在这一地区十

分活跃，它与方言、民间音乐及戏曲音乐有着密切的联系。南音音乐主要由“指”“谱”“曲”三大类组成。“指”为一种有词、有谱、有指法（即琵琶弹奏指法）的套曲。“谱”指有标题的器乐套曲。“曲”指有谱、有词歌唱的散曲。南音演奏演唱形式主要是以琵琶、三弦、洞箫、二弦为伴奏乐器，执拍板者居中而歌唱。在乐器中琵琶是四柱九品，横抱演奏，疑为古传乐器。洞箫与唐代尺八相似，共六个音孔（前五后一），但吹口与尺八不同，不是外削，而是内挖，音色与箫接近。另外还有十七簧笙、十三弦筝、二弦、三弦、拍板等乐器。

南曲的演奏形式分“上四管”“下四管”。前者以洞箫、琵琶及拉弦乐器为主；而后者则使用琵琶、二弦及部分打击乐器，音乐具有室内性器乐风格。

南音仍以工尺谱体系记谱，在器乐套曲中传存有16大套，内容以描写四季景色为主，其中“四”（《四时景》）、“梅”（《梅花操》）、“走”（《八骏马》）、“归”（《百鸟归巢》）4套最为著名。音乐典雅古朴、节奏中庸、恬静委婉，陈述着浓郁的古典神韵。

5. 江南丝竹

江南丝竹是中国传统器乐丝竹乐的一种，主要流行于江苏南部和浙江西部以及上海地区。其起源于明代昆曲音乐，明万历末年在吴中（苏州地区）形成了新乐种“弦索”，以丝竹为核心，它与民俗活动广泛结合，形成了后来的江南丝竹。20世纪初叶，这一乐种在上海地区得到较大的发展，相继成立了“钧天集”“清平集”“雅歌集”“国乐研究社”等组织，产生影响。丝竹乐主要活跃于民间，乐人们自娱使用，也常在婚丧喜庆、风俗节日以及茶馆私舍等场合中演出。乐队的基本编制以管弦为主，其中有二胡、琵琶、扬琴、三弦、笛、笙、箫等，还有一些打击乐器如鼓、板等。编制少则两三人，多则七八人。合奏时，每件乐器既富鲜明个性又互相和谐，手法常用加花变奏。风格优雅华丽，曲调流畅委婉。演奏的曲目较多，以《欢乐歌》《云庆》《行街》《四合如意》《三六》《慢三六》《中花六板》《慢六板》8首曲目最为有名，号称“八大曲”。此外，

《老六板》《快六板》《霓裳曲》《柳青娘》《鸽飞》《高山》《流水》《叠层楼》等乐曲也较流行。在江南丝竹中，笛子占据了较为重要的位置，风格清越流畅，高音悠扬清远，低音含蓄婉转，音色醇厚圆润，常以技巧性的变化润饰旋律。二胡则以各种滑音技法贯穿全曲，其弓法饱满柔和，力度变化细腻，形成江南丝竹细腻清秀、明快健朗的个性。

第七节 乐律理论的发展及其曲谱集成的出版

明清以来，音乐理论有了突破性的发展，朱载堉新法密率（即十二平均律）的发明，克服了春秋战国时期以来“三分损益法”旋相不能还宫的难题，解开了汉代京房以来音乐理论上的困惑。同时大量古谱集成及理论书籍的出版也是这一时期的一大亮点。

1.《乐律全书》

明代朱载堉撰，关于乐舞、乐律、历律、乐谱等方面的百科性质的专著，共 47 卷。由《律学新说》《乐学新说》《律历融通》《历学新说》《律吕精义》等 15 种著作汇集而成。其中《律吕精义》分内外两篇，阐述新法密率的理论，这一理论彻底解决了旋宫转调的问题，在音乐史上首次以等比级数音律系统求出十二律间的平均音律，即通常所说的十二平均律理论。

朱载堉（1536—1611），字伯勤，号句曲山人，出生于贵族家庭，朱元璋九世孙。父亲郑恭王朱厚烷能书善文，精通音律乐谱，朱载堉受其父影响，自幼喜好音乐、数学。但朱载堉一生坎坷不顺，其父因刚直不阿向嘉靖皇帝进谏而遭诬陷，被视为“叛逆”以至削爵，并被禁锢于安徽凤阳十八年之久。期间，朱载堉布衣蔬食，疾奋读书。隆庆元年（1567）其父冤案平反，恢复爵位。万历十九年（1591 年），朱厚烷病逝，朱载堉为世子，本应承继王位，但他上书皇帝，放弃授爵，体现出对封建皇室制度的厌恶与强烈的叛逆精神。

《乐律全书》提出了“新法密率”(即十二平均律)的计算过程，解决了由三分损益法所带来的“旋相不能还原本宫”的千年困惑。这一理论在其《律历融通》(1581)已经涉及，而在其后的《律学新说》(1584)及《律吕精义》(1596)中做了详细的阐述。其计算方法如下：

在以黄钟正律之长为1、黄钟倍律之长为2的基础上，通过($\sqrt{2}$)得蕤宾倍律的长度比例数(1.414213……)，再将此数开平方根($\sqrt{1.414213\cdots\cdots}$)得南吕倍律的长度比例数(1.189207……)；然后将此数开立方($\sqrt[3]{1.189207\cdots\cdots}$)，得应钟倍律的长度比例数(1.059463……)。最后这个数，便是应钟倍律与黄钟正律的长度比值，其实也就是标志着平均律半音的长度比值，它应是任何相邻两律的长度比值。依次计算类推如下：

黄钟倍律＝2(c)

大吕倍律＝1.887748……($c^{\#}$)
太簇倍律＝1.781797……(d)
夹钟倍律＝1.681792……($d^{\#}$)
姑洗倍律＝1.587401……(e)
仲吕倍律＝1.498307……(f)
蕤宾倍律＝1.414213……($f^{\#}$)
林钟倍律＝1.334839……(g)
夷则倍律＝1.259921……($g^{\#}$)
南吕倍律＝1.189207……(a)
无射倍律＝1.122462……($a^{\#}$)
应钟倍律＝1.059463……(b)

黄钟正律＝1(c^{1})

以上是朱载堉在他的《律吕精义》中计算出来的十二音程之

间的比例关系。“新法密律”这一理论的发现不仅彻底解决了我国长期以来“旋相不能还宫”的问题，在国际上也走出了领先的一步，理论上能够进行自由转调，具有划时代的重要意义。

2.《溪山琴况》

明末清初虞山派代表人物徐上瀛（约 1582—1662）所著古琴演奏理论专著，作于 1641 年前。该著作是在虞山派鼻祖严澂提出“清、微、淡、远”琴学理论的基础上，博采诸家之长而别创一格，提出了“和、静、清、远、方、膻、恬、逸、雅、丽、亮、来、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速”的二十四字要诀，系统而详尽地阐述了运指、用力、取音等弹琴要点和琴学的美学原则，丰富和发展了虞山琴风，被虞山琴派奉之为准则，对后来的琴学理论发展影响深远。

3.《神奇秘谱》及相关古琴谱

朱权编辑的《神奇秘谱》成书于洪熙元年（1425），是我国现存最早的，规模较大的古琴曲集。共收录琴曲 64 首，分上、中、下三卷。上卷辑录了唐宋前的古曲 16 首，以《太古神品》为题包括《酒狂》《广陵散》《小胡笳》《高山》等古曲；中、下卷以《霞外神品》为题合编为一，共收录 48 曲。其中大部分是历史流传的经典之作，包括《梅花三弄》《乌夜啼》《潇湘水云》《樵歌》等。每首乐曲都附有较为详细的解题，亦说明乐曲的历史源流及其内容等。此外这一时期出版的其他琴谱还有谢琳的《太古遗音》（1511）、萧鸾的《太音补遗》（1585）、杨表正的《重修真传琴谱》（1585）。严澂的《松弦馆琴谱》、徐青山的《大还阁琴谱》、徐祺的《五知斋琴谱》和吴灯的《自远堂琴谱》等。这些琴谱中保存下来的琴曲约有三千余首，如除去同名异曲或异曲同名的约近千首之多，是一笔非常丰富的古琴艺术遗产。

4.《九宫大成南北词宫谱》

简称《九宫大成》，是清代编撰的一部戏曲音乐曲谱集成，由宫廷乐工周祥钰、邹金生、徐兴华等人于乾隆六年至十一年

(1746)的五年间编撰而成。共 82 卷，收集了南北曲牌 2094 个(内含南曲：引曲、正曲、集曲，而北曲则为双曲与套曲)。其内容都选自唐诗、宋词、金元诸宫调、元代散曲、明朝散曲、南戏、北杂剧、明清昆腔等等。收集曲谱 4466 首，涵盖了诸多宫调曲目，是研究明清时期戏曲音乐的重要文献。

5.《魏氏乐谱》

我国明末时期传承下来的古歌曲集。崇祯末年，宫廷乐官魏双侯(字之琰)东渡日本，定居日本南方港口城市长崎，其四世孙魏浩(字子明)将其祖传的 200 多首歌曲中选辑 50 首于 1768 年编辑出版，题名《魏氏乐谱》。乐曲内容主要来自于《诗经》《乐府》及唐诗、宋词。歌曲的伴奏乐器如该著的序所提：管乐器为笙、笛、横箫、筚篥；弦乐器为小瑟、琵琶、月琴；击乐器有大鼓、小鼓、檀板、云锣等，这些乐器现在看来都是魏氏东渡日本时带去的中国乐器。

图 7-3　魏氏乐谱

《魏氏乐谱》中的乐调与唐宋燕乐调关系密切，其曲目中都注有燕乐宫调名称：道宫、小石调、正平调、越调、双角调、黄钟羽、双调、仙吕调，共 8 种。因而后被日本称为“明乐八调”。

第八节 中外音乐文化交流

中国与外国的音乐文化交流历史非常悠久。汉代张骞西征后引进了大量西域文化，也是我国首次规模性地接受来自丝绸之路上南亚、西亚的大量乐器、乐舞、乐人、音乐体裁等，汇聚成高度成熟的大唐国际化高潮。这种以佛教为主体的文化对后来东亚诸国产生了巨大的辐射和影响。而此后的元明时期，迎来了新一轮的文化冲击，13 世纪初，成吉思汗收复了西辽，其战场扩展到了东欧多国，占领了欧亚大陆的大部分地区，同时将西方的管风琴、古钢琴以及一些伊斯兰乐器和音乐文化带进了中国。但是这一时期比较短暂，所产生的影响力和辐射力有限。

明清历时五百年，正是我国逐渐步入资本主义的萌芽时期。作为一个文化大国，中国在亚洲仍然具有比较重要的地位和影响力。而西方社会经历了文艺复兴跨进了近代工业化社会，其文明与科学技术急剧发展，带来了欲望与野心的陡然增长，16 至 18 世纪，欧洲的世界性殖民掠夺为其带来了最初的资本积累，同时也将其西方文化向着地球各处辐射，世界文明被重新格局。中国是一个具有厚重历史文化的强国，她既对其周边诸国具有惯性式的文化影响力，同时也开始接受来自西方全新的文化，尤其到了明末清初，新一轮西方音乐文化在中国传播的序幕被完全揭开了。下面对这一时期中外文化的双向交流作一简单的叙述。

一、中国音乐对东亚诸国的影响

中国古代音乐对东亚的影响十分深刻，尤其唐宋时期对日本和朝鲜是国家化、规模性的渗透，这种音乐的传播到了明清时期在民间层面仍然在进行着。明末崇祯年，宫廷乐官魏双侯为避战乱东渡至日本，将大量的乐谱与乐器带到日本定居长崎，其四世孙魏浩继承家业、传承中国音乐，在日本教授学生，他所精选、编

辑的《魏氏乐谱》(1768)在日本被称作“明乐”而广受关注。其后，佛教大师东皋心越(1639—1695)于康熙十五年(1676)来到日本长崎传经，后又移居江户、水户近十年。东高禅师是一位多才多艺的高僧，他能书善画，工于篆刻，长于抚琴，吟诗作赋。他随身携带于日本的琴谱有十多种(《松弦馆琴谱》《琴学心声》《蕉庵琴谱》《琴谱和璧》等)，培养了大批日本琴家。他的日本弟子后将其所传琴曲编辑成《东皋琴曲》，并多次印刷出版。日本奈良、平安朝(中国隋唐)之后曾中断了对中国古琴音乐的输入，古琴在日本趋于消亡。东皋在日本的琴学活动可谓是中国古琴音乐的再度复活，以使中国的古琴在日本得到延绵传承，至今不断。因而东皋心越在日本享有“近世琴学之祖”的美誉。

明清时期的日本长崎是输入中国音乐的一座重要城市，大量的乐器、乐谱经中国乐人的直接指导传授给了日本人，并在日本形成了一种特殊体裁——明清乐(参见图 7－4)。它在当时与日本本国的俗乐、西方传来的西洋乐构成三乐鼎立之势，具有十分重要的地位。

图 7－4　明清乐演出图

另外,16世纪初中国三弦由福建传入日本冲绳岛,并在16世纪中下叶传入日本大阪并很快传遍日本全域,三弦进入日本本岛后便迅速日本化,乐器的共鸣箱变大,并改成了略带弧线的四方形;蛇皮换成了猫皮。弹拨使用的小刮片改成吸取琵琶的大型拨子,取名为三味线。三味线在日本的中世、近世被广泛地运用于说唱艺术(净琉璃)、戏剧音乐(歌舞伎、文乐)以及民间音乐与流行音乐之中,在日本近代音乐中扮演着极其重要的角色。

朝鲜与中国处于半岛相连,长期受到中国文化的影响,宋代以来规模性地接受中国音乐文化,大量的雅乐器及其宫廷音乐传入朝鲜。唐乐(唐代的俗乐)、乡乐(朝鲜本国俗乐)与雅乐(宋代传入朝鲜的宫廷雅乐)三乐共存,平行发展。中国的乐器如轧筝、奚琴、琵琶、横笛、钟、磬、拍板等成为宫廷乐中的重要乐器。有些则逐渐本土化成为朝鲜的传统乐器,如伽倻琴(与中国的筝关系密切)、玄琴(与中国的卧箜篌或琴关系密切)、笒(与中国的笛关系密切)等。

明代与朝鲜的交往依然密切,十分频繁。朝鲜常向明宫廷进贡,而明洪武、永乐年间曾赠送乐器给朝鲜,嘉靖年间更是派送乐人帮助演奏、修习雅乐①。朝鲜弘治六年(1493),著名音乐理论家成伣编撰了《乐学轨范》,该著详细地记载了朝鲜使用的乐律理论及雅乐、乡乐、唐乐的乐曲、乐谱、乐器、乐队编制和舞蹈、服装、道具等。其中可见大部分音乐与中国关系密切,所受影响深刻。

属东亚汉字文化圈的越南,于明代受到中国的直接影响。尤其是明永乐年间(1403—1424年在位),越南成了中国的册封国,全面引进乐器、乐谱、音乐体裁、制度等。目前在越南史籍中出现最早的雅乐记载为汉苍皇帝绍成二年(1402),而三十多年后的昭平四年(1437)则详细地记述了越南从中国的明朝导入的雅乐制

---

① 《明史》卷320,朝鲜的条:嘉靖"三十一年冬,以洪武、永乐间所赐乐器敝坏,奏求律管,更乞遣乐官赴京校习,许之。"

度、使用的乐器及演奏形态等[1]。中国的宫廷雅乐器（登歌与轩架乐器）、音乐制度（教坊、和声署、雅乐署）、音乐体裁（雅乐、大乐、女乐、细乐、军乐）等被广泛引进越南，在越南的黎朝建立了明确的雅乐制度。1945 年前，阮朝宫廷所用大部分音乐体裁，以及现今民间所用的月琴、二胡、筝、琵琶、横笛、阮咸等乐器，大都是明朝前后传入越南的。

中国音乐对西方的传播，一般是在文学故事以及中国的民间音调的层面较为多见。如拉威尔的管弦乐组曲《鹅妈妈》中的《丑姑娘与瓷娃娃女王》（1908）；马勒的《大地之歌》（1908）中运用了王维的诗。普契尼的歌剧《图兰多》中运用了中国广泛流传的《茉莉花》曲调；著名小提琴家克莱斯勒曾两次来到中国，并以中国鼓乐的节奏与音调为特征创作了著名的小提琴独奏曲《中国花鼓》（1910）等等。中国的民族民间音乐大致从清代开始逐渐引起西方的学者、作曲家们的关注，作为东方音乐的元素得到运用。

二、西方音乐对中国的影响

西方音乐进入中国的历史非常悠久，最早可以追溯到唐代。基督教的分支景教于唐太宗贞观九年（635）进入中国，由波斯经丝绸之路进入长安。太宗下诏在长安兴建波斯寺（后易名大秦寺）。不久景教逐渐展开。明代天启年间（1621—1627）出土的西安府大秦景教流行中国碑、2006 年在洛阳发现出土的《大秦景教宣元至本经》经幢等都说明基督教在唐代已经出现在民间。但是唐代是一个以佛教为主流文化的时期，基督教的传播没能得到持续发展。而明清的五百多年间是西方在中国传播基督教的重要时期，尤其是传教士的来华传播将西方音乐带进了中国。

意大利的耶稣会传教士意大利人利玛窦（Matteo Ricci，1552—1610）是明代万历年间来华的基督教开拓者之一，他除传

---

① 参照赵维平："从中越音乐的比较看越南宫廷音乐初期史的形成"，《音乐艺术》，1999 年第一期。

播教义外，还将西方的天文、地理、数学等科学技术知识包括音乐文化带进了中国。《钦定续文献通考》卷 110 载：

> “七十二弦琴明万历二十八年西洋人利玛窦来献其音乐，其琴纵三尺横五尺藏椟中腴七十二以金银或炼铁为之，弦各有柱，端通于外鼓其端而自应。”

这件“七十二弦琴”实际上便是他在万历二十八年(1601)带入中国的古钢琴(Clavichord)。利玛窦于万历十年(1582)来华传教，他初入中国的广州肇庆建立了一座天主教堂，并教授西洋音乐。他还用中文自作八首赞美诗歌词，题为《西琴曲意》，并与西班牙传教士庞迪(Didaco de Pantoja)在宫中教授几位太监钢琴。这应该是西方人在中国宫廷正式的教授西洋音乐的开始。

清朝以来在宫廷层面的中西音乐交流更为广泛和深入。清初，康熙皇帝热衷于西洋音乐，他特请了比利时传教士南怀仁(Verbiest Ferdinand，1623—1688)、葡萄牙传教士徐日昇(Pereira Thomas，1645—1708)、意大利传教士德理格(Pedrini Theodoricus，1670—1746)等在宫廷教授音乐，自己还亲自学习西洋乐器。其中徐日昇的音乐贡献比较突出，他于 1673 年来到北京向清宫廷赠送了一台古钢琴，并在北京宣武门教堂安装了管风琴，又用汉文编撰了一部西洋音乐理论著作《律吕纂要》。这部西洋音乐理论的著述内容后来被编进了《律吕正义后编》之中，可见西方音乐已经被纳入了中国官方乐律学内容之中了。

清代以来还有诸多西方音乐在中国的演出、出版等传播活动，但是主要的活动范围还是局限于宫廷与教堂等上层较小的范围之中。内容大多以基督教教会音乐为主，也教授一些西洋乐理等。这些可谓是早期西方音乐进入中国的早期活跃阶段，而学堂乐歌运动的开始则预示着西方音乐在中国民间的规模化、全面性的传播。

思考练习题

一、名词解释

1. 小　曲
2. 俚　曲
3. 鼓　词
4. 弹　词
5. 梨铧大鼓
6. 牌子曲
7. 明代四大声腔
8. 京　剧
9. 神奇秘谱
10. 琵琶谱
11. 秧　歌
12. 木卡姆
13. 新法密率
14. 工尺谱
15. 魏氏乐谱
16. 西安鼓乐
17. 十番锣鼓
18. 《九宫大成南北词宫谱》

二、简述题

1. 简述明清时期说唱艺术的形成及其种类特征。
2. 简述明清时期的古琴谱与琵琶。
3. 简述明清时期器乐流派的形成及其特征。
4. 简述明清时期戏曲的发展及其成就。
5. 简述朱载堉乐律学的成就及其历史功绩。